STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

22

TÎRGU MUREŞ

2017

ISSN 1582-9960
Nr. 22/2017

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) şi indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCIPIO.
http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html

Published by
„Petru Maior" University Press, Tîrgu Mureş, România, 2017
Str. Nicolae Iorga, nr. 1.
540088, Tîrgu Mureş, România
Tel./fax 0265/211838
e-mail : editura@upm.ro

Revista Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia apare cu sprijinul Asociaţiei pentru Cultură, Multimedia şi Educaţie Democratică ALPHA

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR"

PHILOLOGIA

Redacţia: 540088, Tîrgu Mureş, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii şi articole

Al. CISTELECAN, *George Bacovia – Decembrie / George Bacovia – December*...........5

Iulian BOLDEA, T*he 80st Generation. The Moment of the „Monday Literary Circle"*...........10

Dorin ŞTEFĂNESCU*,* *C. G. Jung. Fondul obscur și lumea imaginilor interioare / C. G. Jung. The Obscure Background and the World of the Inner Images*...........17

Luminița CHIOREAN, *Prepoziția. Adnotări la practica analizei gramaticale (II) / The Preposition. Annotations to Practising Grammatical Analysis (II)* 27

Eugeniu NISTOR, *Accentul pe cultură și valori în structura sistemului blagian de gândire / Emphasis on Culture and Values in Blaga's Philosophical System*...........34

Dumitru-Mircea BUDA, *Cărțile, exilul și epoca internetului / Books, Exile and the Age of the Internet*...........42

Maria-Laura RUS, *Dialectul – o incursiune bibliografică / The Dialect – A Bibliographical 'Foray'*...........49

Adela DRĂUCEAN, Amintiri din copilărie *de Ion Creangă,* Din poznele lui Dincă *de Ioan Slavici – Două moduri de a surprinde întâmplările vârstei fără griji /* Childhood Memories *by Ion Creangă*, *of* Dincă's Pranks *by Ioan Slavici – Two Ways to Capture Events of a Carefree Age*...........54

Anca MURAR, *Silences Fantastiques Dans "Le Granit Et L'absence" de Marcel Schneider*...........60

Attila IMRE, *A Logical Framework of Modal Verbs*...........65

Smaranda ŞTEFANOVICI, *Nathaniel Hawthorne – Laudatio* 74

Niyi AKINGBE & Christopher Babatunde OGUNYEMI, *Countering Masculinity: Chinua Achebe's Things Fall Apart And The Rise of Feminist Assertiveness in the Novels of Nigerian Female Writers*...........81

Ehsan Emami NEYSHABURI & Parvin GHASEMI, *A Foucauldian Study of Power, Subjectivity, and Control in the Beats' Literature and Life* 88

Bianca-Oana HAN, *A Brief Analysis of the Political Disocurse*........... 109

Dana RUS, *Using Specific Technical Visuals in the Language Class*........... 113

Eliza Claudia FILIMON, *Carnivalesque Dazzle* in Wise Children 119

Costel CIOANCĂ, *Între Bine și Rău: Motivul Orbirii în Basmul Fantastic Românesc / Between Good and Evil: the reason for blindness in Romanian fairytale*........... 127

Nicoleta Aurelia MARCU, *The Demise of the Imperial Fantasy*........... 143

Corina LIRCA, *The Emergence of Gloria Naylor's Short Story Cycle* The Women of Brewster Place 147
LAKO Cristian, *Slogan Localisation at Work: The REXONA Website* 153

Recenzii

Iulian BOLDEA, *La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop.* 1969-1981 (Ediţie îngrijită şi cuvânt-înainte de Lucia Papahagi), prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015 157
Bianca HAN, Attila Imre, *Traps of Translation, A Practical Guide for Translators*, Editura Universităţii Transilvania Braşov, 2013 159
Iulian BOLDEA, Victor Ieronim Stoichiţă, *Despărțirea de București. O povestire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015 161
Cristina NICOLAE, Eliza Filimon, *Worlds in Collision. Angela Carter's Heterotopia*, GRIN Publishing GmbH, 2013, ISBN-13: 978-3-656-50763-5 164

GEORGE BACOVIA - DECEMBRIE

George Bacovia – December

Al. CISTELECAN[1]

Abstract

Simple observation: The following exercises are not (really) addressed to those who are already initiated in reading and interpreting poetry. They are meant to help those who are at the beginning, pupils and students. I am not interested in the possible (poetry) reader's critical erudition, but in the possibility to personally assume the poetry, even though I am not on the side of those who think that the exegesis stifles the literary work (on the contrary I think it is a way towards the work). Therefore I did not 'decorate' my commentary with links and footnotes, even though the experts can immediately notice that many observations had already been written – or they had become common facts.

Keywords: Bacovia, poetry, reading poetry, exegesis

Decembrie e o lună tracasată de reformele calendarelor şi de tot felul de agresiuni reformiste care au adus-o nu doar într-o situaţie de incongruenţă, dar chiar într-una de impostură. Una spune numele ei, alta locul ei. E o lună dislocată, marginalizată mai întîi de inserţia celor două luni imperiale iar apoi împinsă în situaţia funestă de final arbitrar al anului. E, aşadar, o lună sancţionară, un *terminator* temporal. E ucigaşul definitiv, cel care le îngheaţă pe toate. Decembrie e moartea. Creştinismul i-a dat însă şi valenţe sărbătoreşti, mai ales după acordul asupra Crăciunului realizat de catolici şi ortodocşi. (Ce-i drept, şi la romani avea o valenţă sărbătorească, de vreme ce atunci se ţineau saturnaliile; dar era o valenţă de exorcizare, o ieşire din timp, o scăpare în lumea întoarsă pe dos). E, de atunci, şi o lună a speranţei. Dar calitatea ei meteorologică esenţială rămîne cea de exterminator al naturii, al vieţii şi al culorilor ei. Lunile de toamnă sunt luni cu vocaţie picturală, ţin de şcoala impresionistă, pe cînd decembrie e luna reducţiei la cenuşiu, la monotonia cenuşiului. Dintr-un tablou, lumea devine o gravură; o epură de linii sumbre şi de spaţii pustiite. Cu toate astea, chiar în plin repertoriu de funeste, decembrie e şi luna inocentizării lumii. E luna primei zăpezi, a ninsorii care acoperă toate diformităţile şi urîţeniile lumii, luna care angelizează lumea. Prima ninsoare e o reverie în sine, un drog care duce pe toată lumea înapoi în copilărie. Cît ţine prima ninsoare nu mai există maturi şi bătrîni, există numai copii. Întîii fulgi copilăresc lumea, o traduc în candoare şi-n euforia inocenţei şi a zborului (toate jocurile zăpezii sunt, în felul lor, nişte zboruri); în bucuria pură a jocurilor de vertij; aşadar, a jocurilor de pe pragul extazelor. Prima ninsoare e, prin urmare, nu doar un factor de estetizare a lumii, ci şi unul de euforizare a ei şi de purificare. Din urîtă, lumea devine candidă. E un eveniment de transfigurare, de de-materializare, de nu chiar de spiritualizare; o festivitate cosmică de infantilizare şi elevaţie, de angelizare.

Pentru toată lumea prima ninsoare e o sărbătoare, nu o catastrofă. Pentru toată lumea în afară de Bacovia, a cărui meteorologie stă mereu sub semnul catastroficului (din această perspectivă, fireşte că serviciile naţionale de drumuri sunt eminent bacoviene, căci

[1] Professor PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

şi pentru ele prima zăpadă e totdeauna o catastrofă). *Decembrie* (de fapt, *Decembre*) procesează tocmai acest moment de solemnitate cosmică, de elevaţie şi euforie a candorii, momentul primei ninsori. E reveria primilor fulgi transformată, strofă cu strofă, printr-un mecanism atroce, într-un cataclism final; într-o reverie a morţii criogene.

Te uită cum ninge decembre…
Spre geamuri, iubito, priveşte –
Mai spune s-aducă jăratec
Şi focul s-aud cum trosneşte.

Nu i s-ar putea reproşa primului vers că nu promite o reverie (deşi nici de tot sigur nu e că ar face-o; neutralitatea afectivă a versurilor bacoviene lasă un spaţiu de ambiguizare a atitudinii); în orice caz, aşa pare: că poetul îi dăruieşte iubitei spectacolul unui miraj, că vrea să împărtăşească anume cu ea miracolul ninsorii; ninsoarea, neavînd agent responsabil, e un fenomen a-cauzal, un fel de manifest metafizic al cosmosului, un fapt de maximă spontaneitate; un fenomen în sine, necauzat, necondiţionat, nedeterminat; o pură spontaneitate, ca a oricărui miracol. La Bacovia însă avem agentul numit în clar: e *decembre*, el/ea ninge; personalizarea unui verb impersonal e o intenţie obscură de a culpabiliza, aici, luna decembrie (sau, dacă stăm pe ambiguitatea atitudinală a primului vers, de a-i atribui un miracol; dar nu putem sta mult, versurile următoare vor scoate această ipoteză din cauză). În caz că se-ntîmplă ceva rău, avem un vinovat sau, oricum, un responsabil.

Şi ceva rău începe să se presimtă deja din versul al doilea; în loc s-o ducă la fereastră şi să-i arate dansul fulgilor, ba chiar s-o îndemne să prindă unul, Bacovia îi spune să stea departe de fereastră şi doar să privească, de la distanţă, într-acolo; e o precauţie ce nu pare la locul ei într-o bucurie a participării la miracol, dar această precauţie va deveni tot mai explicită şi transformată într-o strategie de retragere din faţa miracolului promis; am spus „fereastră” (anume), dar la Bacovia n-avem de-a face chiar cu o fereastră – ori cu mai multe – ci doar cu nişte „geamuri” care sunt doar pe jumătate ferestre; sinonimiile au calitatea de a conţine nu doar diferenţe, ci şi contrarietăţi; fereastra e deschidere, participare, comunicare, implicare; geamul e doar pentru contemplaţie, la adăpost, el fiind şi „fereastră”, dar şi „geam” pur şi simplu, folie izolatoare, oricît de transparentă. Geamul e o fereastră care nu se deschide, ci izolează; pe deasupra, mai e şi distanţa introdusă de poet ca precauţie: “spre”, de departe. Începe să se strecoare printre versuri o spaimă, o angoasă, una care va deveni clară în al treilea vers. Atîta teroare (de frig, de potop) s-a insinuat deja încît poetul cere nu să se înteţească focul, ci să se aducă de-a dreptul focul substanţial, focul materializat – jăratecul -, spre a face depozit din el. Ni se prevesteşte deja catastrofa. În orice caz, poetul („eul liric” adicătelea) e atît de terifiat încît vrea să vadă/audă/simtă focul viu, nu doar căldura lui. Vrea să fie sigur că focul e receptat de toate simţurile. Nici n-a început bine să ningă în primul vers că-ntr-al patrulea ninsoarea a devenit o teroare. Se vede deja din prima strofă – şi va deveni tot mai evident pe parcurs –

în ce situație discursivă (dar şi domestică, existențială) ne aflăm: toate verbele folosite de poet sunt imperative, sunt comenzi, ordine date. Chiar şi ceea ce părea îndemn generos la început devine, în succesiunea imperativelor, o comandă. Avem aici un general care-şi tratează iubita ca pe o ordonanță, ca pe o slujnică sau asistentă medicală (cam aşa se întîmplă tot mereu în „erotica" lui Bacovia). Miracolul promis inițial s-a transformat deja într-o spaimă definitivă, într-o teroare a frigului şi congelării.

Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele – totuna –
Aş vrea să le-ascult simfonia.

Nu e însă de-ajuns că stă departe, că ține fereastra închisă, că i se aduce jăratec şi că focul e atît de intens încît explodează de vitalitate; teroarea e atît de manifestă încît poetul trebuie dus lîngă sobă, lipit de focul exaltat la maximum. Dar ce-o fi cu el de face asemenea impoliteţe? Cum de-şi pune iubita să „mîne" fotoliul spre sobă? Desigur cu el însuşi în fotoliu…desigur el se află într-o situație delicată…boală? ebrietate? Ce neputință-l face să fie atît de mitocan încît să-şi pună iubita la o treabă atît de grea? (ipoteza a doua, nu de ignorat la Bacovia, pare aici exclusă avînd în vedere cît de detaliate şi precise sunt comenzile…). Fapt e că Bacovia vrea să fie cît mai aproape de foc şi cît mai departe de vijelia de afară, pe care vrea doar s-o asculte la radio (la „horn"), transmisă de departe, cît mai intermediată. Atîta frig existențial s-a strecurat în viața lui încît analogia (alegoria) dintre propria viață şi vijelia de afară devine imediată. Bacovia nu suportă, terorizat, o „vijelie", ci trăieşte o vijelie, o viață a cărei armonie s-a transformat în haos, în cacofonie de angoase, dar la al cărei secret muzical, la a cărei ordine poetul năzuieşte să ajungă; speră că nu e vorba doar de o dezordine existențială în destinul său, ci şi de un cifru muzical ascuns. Frigul de afară e deja frig lăuntric.

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, -
Citește-mi ceva de la poluri,
Și ningă… zăpada ne-ngroape.

Pare că nimic nu poate linişti spaima odată pornită (la Bacovia nici nu se poate, lucrurile merg totdeauna în avalanşă). După toate măsurile luate, mai e nevoie şi de un ceai cald – căldura să nu fie doar dinafară, ci şi dinăuntru, focul trebuie interiorizat (căci frigul a intrat deja în viscere); şi, fireşte, de o iubită pe genunchi. Acum da, cazemata domestică e desăvîrşită: ferestrele-s zăvorîte, focul duduie, poetul stă lipit de sobă, ceaiul abureşte iar iubita e unde trebuie. Toate sursele de căldură, de toate felurile, sunt mobilizate în jurul poetului. Avem o scenă de un idilism invidiabil. Totul, înăuntru, e angajat în amenajarea unui cuib călduros; afară n-are decît să se prăpădească lumea,

înăuntru confortul e de-a dreptul idilic. Bacovia e într-o nacelă domestică, asigurat. Ca să fie şi mai îndepărtată de el teroarea de afară, iubita trebuie să-i citească poveşti de la poluri, poveşti de departe, de cît mai departe. Dar aceste reportaje de îngheţ citite de iubită, aceste morţi prin criogenie, sunt *aici*. Poetul s-a baricadat, dar în acelaşi timp vrea să trăiască, prin intermediar, senzaţiile îngheţului (în vreme ce focul îi cîntă la ureche!). Vrea să asculte, anticipat, povestea propriei morţi. Căci un mormînt confortabil şi-a pregătit Bacovia în mijlocul potopului de ninsoare. De-acum poate să ningă pînă cînd zăpada îi va îngropa, pînă cînd cuibul va deveni chiar mormîntul celor doi.

Ce cald e aicea la tine,
Şi toate din casă mi-s sfinte, -
Te uită cum ninge decembre…
Nu rîde… citeşte-nainte.

Un mormînt „faraonic" şi-a pregătit Bacovia: călduros, confortabil, cu toate cele dragi lui lîngă el, numai bun să fie închis în gheaţă ca-n chihlimbar. Lucrurile din casă nu i-s doar „dragi", ele au căpătat o aură de sfinţenie deoarece sunt lucruri cu care va trece dincolo, într-o piramidă de gheaţă care include toată lumea. Iar ninsoarea (ca şi ploile din alte poeme) a devenit (cu toate că repetiţia pare inocentă) coşmarescă, a dus-o pe biata iubită – mai fragilă la nervi – în pragul isteriei. Dar Bacovia n-are milă de crizele iubitei; ea trebuie să-şi facă treaba oricum, trebuie să-şi joace rolul pînă la capăt în această îngropăciune fastuoasă, servă jertfită. Aşa funebră cum se prefigurează, această reverie a morţii prin congelare e cea mai intensă reverie bacoviană; e moartea dorită (singurul lucru pe care, de fapt, poetul şi-l doreşte e moartea), spre deosebire de moartea prin descompunere, care-l îngrozeşte chiar şi pe Bacovia. Moartea igienică, moartea prin conservare.

E ziuă şi ce întuneric…
Mai spune s-aducă şi lampa –
Te uită, zăpada-i cît gardul,
Şi-a prins promoroacă şi clampa.

Lumina are un regim foarte fragil la Bacovia. E oricînd copleşită de întuneric iar zilele devin nopţi. De regulă, nopţi ultime, definitive. Ca şi aici. Ultima zi e, în realitate, ultima noapte. O noapte a lumii, cu toate luminile stinse. Doar în odăiţa-mormînt mai e lumină. Dar transformarea ei în mormînt e aproape definitivă: nu numai că pereţii de zăpadă cresc tot mai definitiv, dar deja nu se mai poate ieşi din cuibul călduros; el a devenit o celulă, un mormînt închis.

Eu nu mă mai duc azi acasă…
Potop e-napoi şi nainte,

Te uită cum ninge decembre…
Nu rîde… citește nainte.

Ar putea părea o strofă de prisos, de vreme ce poetul nu mai are cum ieşi din casa-mormînt. În orice caz, explicitează ce mai trebuia. Și face din cel mai inocent vers – laitmotivul poemului – un vers tot mai terifiant, notînd progresia funestă a ninsorii. Și provocînd progresia isteriei… a isteriei din pragul morții.

Decembre proiectează visul bacovian absolut: un vis al morții estetizate.

THE 80ST GENERATION. THE MOMENT OF THE „MONDAY LITERARY CIRCLE”

Iulian BOLDEA[1]

Abstract

The postmodernist canon stands, for a change, a contradictory character. On the one hand, postmodernism is entirely reluctant to any canon, to any intention of canonisation, of unity of the literary, voting for a relativist, multicultural and centrifugal perspective. The Romanian Postmodernism is, therefore, ironic and parodic, quite fanciful and cynic, fairly subjective and unbiased. Reality is, according to IoanGroşan, the only aspect regarded by the post-modern writers. The Romanian Postmodernism reconsiders the theme of authenticity, becoming a mobile and active mirror of reality. On the other hand, there are times when the post-modern writers regard the same works of art, works characterised by diversity and mobility, they explore different discourse types, they casually de-mystify and parodically live their own biographies, exalting the text as a way of living, as a means to live through literature.

Keywords: generation, poetry, Romanian Postmodernism, authenticity

Preliminarii. Postmodernismul românesc

Reprezentanţii postmodernismului românesc aduc cu ei în literatura română un spirit nou, un impuls al insurgenţei provocatoare, dar şi o încercare de redefinire a limbajului poetic, nu ca iluzie incantatorie, ca extaz al muzicalităţii ori ca fascinaţie a evaziunii în ficţionalitate, ci, mai curând, ca o coborâre în infernul cotidian, în banalitatea anonimizantă a prezentului de cea mai pură concreteţe. O astfel de poezie a cotidianului, a realului radiografiat în visceralitatea sa nu exclude, însă, deloc exeprimentul formal, recursul la autoreflexivitate şi la formulele metaliteraturii, prin care poezia se întoarce asupra ei, îşi contemplă cu luciditate alcătuirea, propria expresivitate şi propriul demers expresiv. Marile teme sunt, astfel, nu de puţine ori, dezavuate, puse sub semnul relativităţii ironice ori parodice, după cum noua viziune asupra discursului liric presupune, din ce în ce mai mult, focalizarea enormă a detaliului, decuparea premeditată a amănuntului revelator, conştiinţa hiperlucidă a fragilităţii şi convenţionalismului mecanismului poetic, dar şi a măştilor, a rolurilor şi funcţiilor pe care şi le asumă, în propria alcătuire textuală, eul liric. În acest sens, de faptul că poeţii postmoderni demontează fascinaţia estetică a procedeului, îi „denudează” resorturile artistice, se leagă şi nevoia unui dialog mult mai susţinut şi mai eficient cu receptorii comunicării lirice, cu cititorii, din perspectiva unei viziuni mai verosimile, mai autentice asupra lumii şi asupra propriului text. De aici până la spiritul ludic, la experiment şi la conştiinţa jocului ce prezidează multe creaţii postmoderne, nu este decât un pas, după cum remarcă şi Mircea A. Diaconu: „Un spirit ludic, consecinţă tocmai a maximei seriozităţi, guvernează orice iniţiativă. «Dubla

---

[1]Professor PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

codificare» (Matei Călinescu) înseamnă trimiterea simultană la lume şi la text, la real şi la artificiu. Tocmai de aceea «realismul poeziei tinere» nu răspunde principiului mimesisului, pe care, din această perspectivă, îl contrazice, iar formele faţă de care poezia acţionează mimetic nu sunt altele decât acelea, istoricizate deja şi astfel instituţionalizate, ale literaturii; ruptura este, prin urmare, şi continuitate, chiar dacă atitudinea este parodică şi pare neserioasă. Seriozitatea nu mai e, de altfel, cu putinţă, decât în limitele ludicului (...). Fireşte că dacă poemul e un «laborator hipertextual», atunci orice convenţie asupra purităţii lirismului e abolită. Miza este, dimpotrivă, a impurităţii genurilor şi a impurităţii poeziei înseşi, expresie a tendinţei spre un sincretism recuperator şi a unei atitudini centrate pe voluptatea formelor şi pe voluptatea estetă a inteligenţei".

Modelul poetic postmodernist se alimentează, astfel, cum s-a văzut, dintr-un set de opţiuni estetice hibride, eclectice, care sunt, însă, reunite într-o viziune lirică integratoare, dominată de luciditate, conştiinţa reflexivă şi autoreflexivă, ironie şi parodie, instinct ludic şi conştiinţă a precarităţii propriilor constructe artistice, oscilarea fertilă între prozaismul cotidian şi structurile textului, supuse unui examen cvasiclinic. Mircea Cărtărescu oferă, chiar, definiţia unui poem postmodern: „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generaţiei Beat), dar si ironic şi autoironic, imaginativ pînă la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică si lexicală ieşită din comun (tradiţia românească nemodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale şi de autoreferenţialitate. Acest ultim grup de trăsături, pronunţat postmoderne, merg uneori pînă foarte departe, ajungînd în cazul unor autori lao adevărată sincronie stilistică, avînd la bază reciclarea stilurilor istoricizate ale poeziei româneşti şi folosirea lor simultană, cu distanţă ironică bine marcată, dar şi cu o anumită tandreţe". Vocaţia autenticităţii, de la exigenţele căreia porneşte demersul artistic postmodern se fundamentează, aşadar, pe un spirit critic de o luciditate extremă, pe exerciţiul relativizant al ironiei, pe jocul intertextual şi metatextual, dar, în egală măsură, şi pe imersiunea în bolgiile cotidianităţii, din care rezultă o expresivitate cu totul nouă, de surprinzătoare pregnanţă.

În luna martie 2017 se împlinesc patruzeci de ani de la prima reuniune a Cenaclului de Luni, cea mai importantă manifestare de grup a literaturii române postbelice. E un prilej de a rememora importanţa, semnificaţiile estetice şi relevanţa poeticii optzeciste, plasând manifestările Cenaclului de Luni în contextul literaturii postmoderne româneşti. Primele dezbateri, controverse şi articole despre postmodernism se manifestă înainte de anul 1980. Mircea Martin schiţează, în 1979, un „portret de grup" al noilor poeţi, circumscriind mărcile distinctive ale noii generaţii lirice: „Reprezentativă mi s-a părut însă atitudinea lor faţă de poezie, poezie pe care face impresia că vor să o cucerească fugind de ea; îndepărtându-se, altfel spus, de ceea ce s-a făcut până la ei, de ceea ce au făcut cei care s-au afirmat înaintea lor". Criticul constată astfel, o netă voinţă de individualizare, dar şi un efort de de-liricizare a poeziei, de stimulare a prozaismului, practica unei „poetici a cotidianului" fiind tot mai frecvent utilizată, împreună cu o „retorică" a dezinhibării şi a

desolemnizării limbajului.Criticul Ion Pop sugerează, în articolul *Noua poezie nouă*,filiaţiile, corespondenţele, convergenţeledintre poezia optzecistă şi avangardismul românesc, prin propensiunea spre farsă, bufonerie, spirit insurgent, fragmentarismşi aleatoriu, dar şi cu predilecţia pentru înregistrarea fluxuluiincontinent de imagini, senzaţii şi forme al concretului: „Lirismul lor e tulbure-aluvionar, dinamizat de energii obscure, greu de canalizat, antrenând cu sine mari suprafeţi «prozaice», ca în virtutea unor impulsuri ce caută înainte de orice altceva un impact cât mai profund cu «viaţa imediată»”. Tot Ion Pop remarcă, de asemenea, „conjugarea, la mulţi dintre tinerii poeţi, a rafinamentului construcţiei textuale, a discursului ce se autodemască ironic în calitatea sa de convenţie, cu tendinţa «transcrierii» evenimentului cotidian, a realizării acestui contact mai direct, mai puţin «poetic» cu realul”.

O altă abordare teoretizantă a poeziei optzecistese regăseşte în articolul lui Nicolae Manolescu *Cei mai tineri scriitori*, în care este subliniată atracţia spre real, implicarea, depoetizarea, refuzul evaziunii şi revelaţiile cotidianităţii, ca elemente specifice noii orientări lirice: „O a doua trăsătură a literaturii acestor tineri este refuzul foarte net al oricărui evazionism. Ei scriu (sau vor să scrie) despre ceea ce trăiesc mai mult sau mai puţin nemijlocit (...). Poezia tinerilor e impregnată de viaţa din jurul lor şi e o poezie cu ochii deschişi, atentă, lucidă, adesea critică”.

Postmodernismul româneescse relevă, în poezie, cel puţin, ca o orientare literară cu trăsături eclectice, provenind din influenţe şi ecouri diverse, dar mai ales din asumarea premeditată a unei poetici în mod programatic mobile şi autentice, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic, fantezist şi ironic. De altfel, ironia este o figură privilegiată, un procedeu ce singularizează postmodernismul românesc, fapt remarcat şi de Radu G. Ţeposu: „Poezia postmodernă, de care a vorbit, printre primii la noi, dacă nu cel dintâi, Alexandru Muşina, îşi recuperează omogenitatea nu în planul iluziei, ci în acela al conştiinţei creatoare. Liantul său e, cum am zis, ironia. Unii au văzut în aceasta o probă a neseriozităţii, o persiflare a adevăratelor valori. Însă rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duş rece. Nu mai scormonesc acum definiţia ei, însă atitudinea ironică, departe de a fi o bagatelă, dizolvă orice transcendenţă, sugerând o situare mai exactă a poetului, fie în raport cu textul, fie în raport cu realitatea pe care o tatonează (...). Desubstanţializarea lumii fiind una din trăsăturile viziunii postmoderne, efortul acestei literaturi se îndreaptă spre omogenizarea prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere. Retorica, practica textuală egalizează totul şi nu întâmplător imaginea de panoptic e foarte des întâlnită. Fragmentele de real capătă sens doar în procesul descrierii (povestirii), singurul mod, de altfel, de a sugera o nouă ontologie”.Cultivarea, cu premeditare, a unei lucidităţi casante, ironice, alături de spiritul livresc şi de instinctul parodic sunt mărcile specifice ale acestei poezii ce susţine, totuşi, primatul realului, al cotidianului, în dauna oricărei idealizări, proclamă starea lirică drept stare de urgenţă a fiinţei, o stare de criză perpetuă a unui eu liric ultragiat de manifestările precare ale unui real de o concretitudine violentă, agresivă.

Cei mai importanţi reprezentanţi ai postmodernismului poetic românesc au mizat pe formule lirice diverse, conturând, în registre stilistice de o deconcertantă varietate,

universuri poetice convergente, totuşi, mai ales din perspectiva prezenţei tutelare a unei conştiinţe artistice de maximă luciditate. Radu G. Ţeposu, în *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* realizează şi o tipologie, o clasificare ordonatoare a vocilor postmodernismului poetic românesc, relativă, desigur, ca orice taxinomie, dar, pe de altă parte, utilă prin prisma sistematizării unor forme, formule inedite sau din perspectiva unei sintaxe a imaginarului poetic. Criticul distinge, astfel, *cotidianul prozaic şi bufon* (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Muşina), *gnomicii şi esotericii, manieriştii* (Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codruţ), *fantezismul abstract şi ermetic* (Ion Stratan, Matei Vişniec, Aurel Pantea), *criza interiorizării, patosul sarcastic* (Ion Mureşan, Mariana Marin, Marta Petreu), *criticismul teatral şi histrionic*, *comedia literaturii* (Petru Romoşan, Daniel Corbu, Mircea Petean), *sentimentalii rafinaţi* (Romulus Bucur, Aurel Dumitraşcu, Dumitru Chioaru). Reprezentanţii postmodernismului românesc furnizează literaturii române un spirit nou, un impuls al insurgenţei provocatoare, dar şi o redefinire a limbajului poetic, nu ca sursă de iluzie incantatorie, ca extaz muzicalsau ca fascinaţie a evaziunii în ficţionalitate, ci, mai degrabă, ca o coborâre în infernul cotidianului, ca imersiune în banalitatea anonimizantă a prezentului de cea mai pură şi stridentă concreteţe. Desigur,poezia cotidianului, a realului visceralizat nu excludeexperimentul formal, autoreflexivitatea,recursul la metodele şi formulele metaliteraturii, prin care poezia se oglindeşte pe sine, în chiar tectonica propriei sale expresivităţi.Marile teme suntdezavuate sau relativizate, prin insertul ironic ori parodic, iar viziunea lirică recurge frecvent la focalizarea enormă a detaliului, la decuparea unor secţiuni revelatoare din real, punând în scenă conştiinţa hiperlucidă a fragilităţii şi convenţionalismului mecanismului poetic, dar şi o poetică a măştilor, a rolurilor şi funcţiilor pe care şi le asumă, în propria alcătuire textuală, eul liric.

Cenaclul de Luni – poezia ca stare de spirit

Fenomen cultural de incontestabilă importanţă în contextul literaturii române contemporane, Cenaclul de Luni şi-a desfăşurat activitatea între anii 1977 şi 1983, în Bucureşti. Rezultat al unei iniţiative a lui Radu Călin Cristea, alături de Călin Vlasie şi alţi studenţi la acea vreme, condus de Nicolae Manolescu, cu o primă şedinţă ce a avut loc în 3 martie 1977, o zi înainte de cutremurul ce a devastat Bucureştiul, *Cenaclul de Luni* a fost o lecţie de libertate creatoare şi o formă de stimulare a talentului („Funcţia Cenaclului de Luni a fost de a ne biciui pe fiecare şi de a scoate ce era mai bun în noi", scrie Alexandru Muşina). Desigur, istoria, fizionomia şi evoluţia acestei grupări trebuie să fie inserate în cadrul referenţial mai amplu al generaţiei '80, după cum unele racorduri – necesare, inevitabile – trebuie întreprinse cu ambianţa literară a epocii, cu revistele literare studenţeşti care au reflectat, în paginile lor, activitatea Cenaclului de Luni, publicând, totodată, poezii, eseuri, articole ale membrilor săi (*Convingeri comuniste, Amfiteatru, Viaţa Studenţească* - Bucureşti, *Echinox* – Cluj, *Opinia studenţească, Dialog* – Iaşi, *Forum studenţesc* – Timişoara).De asemenea, o imagine dihotomică e cea care transpare din studiul unor publicaţii divergente ca opţiuni estetice şi etice, ca *România literară* şi *Săptămâna*. În timp ce

în *România literară* membrii *Cenaclului de Luni* aveau parte de o receptare pozitivă şi chiar elogioasă, în publicaţia patronată de Eugen Barbu reacţiile erau negative, manifestându-se o crasă lipsă de înţelegere faţă de noul fenomen poetic optzecist.

Mircea Cărtărescu devine, destul de repede, unul dintre cei mai reprezentativi poeţi ai Cenaclului de Luni şi ai generaţiei sale. Într-un text publicat în cadrul anchetei echinoxiste *Dreptul la timp*, Cărtărescu defineşte tectonica, starea şi relieful poemului în care se conjugă substanţa şi spiritul, într-un spectacol vast şi cuprinzător al inteligenţei, ironiei şi jubilaţiei senzoriale: „Fiecare poem tinde să devină o lume în care se întâmplă cât mai multe, în care se scot cât mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cât mai multe istorii. În poem se concentrează, într-o fabuloasă opulenţă, cât mai multă substanţă şi cât mai mult spirit”. Într-un interviu acordat revistei *Vatra*, Mircea Cărtărescu relatează povestea Cenaclului de Luni, a prietenilor şi prieteniilor de acolo, a atmosferei de emulaţie şi a climatului de exigenţă estetică în care se derulau şedinţele grupării lunediste:„Fiind în armată, primeam scrisori de la un coleg care intrase deja la Litere, şi aşa am aflat că existau acolo două cenacluri, «Junimea», condus de Ovid S. Crohmălniceanu, şi «Cenaclul de luni» al lui Nicolae Manolescu. Când am devenit şi eu student, anul următor (după ce, în vara lui 1976, am scris *Căderea*, primul meu poem adevărat), am mers întâi la «Junimea». Abia din anul al doilea am ajuns şi la Manolescu. Eram deja într-un fel de război cu poeţii din facultate, mai ales cu Coşovei şi Iaru, fiindcă eu scriam cu totul altfel de poezie pe-atunci. Ne atacam şi ne ironizam reciproc. Ceva mai târziu am început să scriu şi eu ca ei, căci spiritul ludic şi ironic al poeziei din Cenaclul de luni era foarte molipsitor, şi-am devenit prieteni foarte buni. Cred că am citit apoi de zeci de ori la Cenaclul de luni, devenisem stâlp al cenaclului. Am fost extrem de apropiat de Traian, care mi-a fost cel mai bun prieten în facultate, de Mariana Marin, colegă de an cu mine, şi de Tudor Jebeleanu. M-am înţeles foarte bine cu Iaru, cu Bogdan Lefter, Ghiu, Romulus Bucur, Matei Vişniec şi Magda Cârneci. Am avut însă o mulţime de neînţelegeri cu Stratan şi mai ales cu Muşina, oameni mai dificili, dar pot spune că i-am iubit şi pe ei ca pe toţi ceilalţi. Poeţii de luni erau extrem de uniţi, era o emulaţie extraordinară între ei şi o admiraţie pe măsură. Anii 80 au fost cei mai mizerabili pe care i-am trăit, dar noi trăiam în poezie în asemenea măsură încât, când epoca a trecut, eu, cel puţin, am refuzat să mai scriu versuri. Cu timpul, am ajuns să-i cunoaştem şi pe cei din provincie, aşa că Ion Mureşan sau Stoiciu ne-au devenit apropiaţi, mai târziu i-am cunoscut şi pe poeţii germani de la noi, care-au emigrat apoi cu toţii. M-am simţit foarte bine în climatul generaţiei 80, dar ea a durat doar cât tinereţea noastră. După ce-am trecut de 30 de ani, mi-a devenit limpede că optzecismul trebuia depăşit. Din anii 90, fiecare dintre noi a mers mai departe pe cont propriu”.

Alexandru Muşina, unul dintre cei mai fervenţi promotori ai cenaclului, teoretician subtil al fenomenului poetic modern şi postmodern, subliniază rolul lui Nicolae Manolescu în orientarea membrilor cenaclului, în conducerea discuţiilor critice şi în formularea unor viziuni lirice: „Poezia pe care o făceam, pe care ne-o doream era nouă, şi pentru el (Nicolae Manolescu, n.m. I.B.) nici nu ştiu dacă, atunci, chiar o gusta pînă la capăt… Altele au fost meritele sale. Şi nu mici: 1. ne-a ţinut spatele, a făcut posibil ca

cenaclul să existe; 2. a creat o atmosferă ideală, de mare libertate (la un moment dat, Coşovei şi subsemnatul am adus mitraliere de jucărie şi, în loc de comentarii, trăgeam în cei ale căror lecturi nu ne plăceau), dar şi de rigoare…; 3. era un extraordinar comentator pe text (întocmai lui Lovinescu, înclina cel mai adesea în direcţia dominantă în comentariile anterioare, chiar dacă greşită, dar analizele sal erau strălucitoare)… Însă nu Manolescu a făcut cenaclul, nu el ne-a învăţat să scriem. Şi cu atît mai puţin criticii din cenaclu… Miza noastră era poezia, un altfel de poezie.”). O formă importantă de promovare a cenaclului a fost şi publicarea poeziilor unor membri ai grupării în *România literară*, nr. 20/ 18 mai 1978, în care apare o selecţie de doisprezece autori: Elena Ştefoi, Florin Iaru, Viorel Padina, Matei Vişniec, Alexandru Muşina, Traian T. Coşovei, Radu Călin Cristea, Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu, Călin Vlasie, Domniţa Petri, Ion Stratan. E interesant, însă, modul în care Bogdan Ghiu priveşte, din interior, istoria şi repercusiunile est-etice ale Cenaclului de Luni, subliniind actualitatea şi performanţele expresive (textualiste) ale fenomenului, prin practicile discursive promovate, prin vocaţia ludică, dar şi prin gustul libertăţii de creaţie, de gândire şi de rostire: „Prin literatura practicată ca unică etică socială, prin literatura privită implicit ca unic spaţiu de libertate responsabilă, dialogală, Cenaclul de Luni este, azi, mai actual - adică mai urgent actualizabil - ca niciodată. Mesajul său, umanist tocmai pentru că non-politic şi ne-filosofic - literatura, în sens extins, ca poziţie etică care nu goleşte instrumental cuvintele, ci «se joacă» cu consistenţa lor plastică, potenţînd-o -, a reinventat non-opoziţional şi a-craticdemocraţia într-un context suprem non-democratic. Şi chiar într-o democraţie formală, precum cea în care trăim, resursele democraţiei rămînînd «literare», «estetice», «poetice»: expresivitatea ireductibilă, pe care nicio reprezentare, estetică sau politică, n-o poate epuiza, a fiinţării-împreună, a coexistenţei dialogale, prin limbaj, ca limbaj. În societate, numai limbajul şi «practicile discursive» sînt substanţiale, tocmai de aceea fiind instrumentalizate şi reificabile”.

Cenaclul de Luni nu era, însă un cenaclu exclusiv al poeţilor bucureşteni, pentru că acolo au citit şi poeţi importanţi din provincie, care apoi şi-au redefinit fizionomia estetică. Două nume se impun cu deosebire: Ion Mureşan şi Liviu Ioan Stoiciu. De asemenea, în 1981, în urma unei invitaţii a lui Traian T. Coşovei, citesc în Cenaclul de Luni şi trei ieşeni (Liviu Antonesei, Nichita Danilov şi Lucian Vasiliu). Demnă de interes este, în acelaşi timp, deschiderea *Cenaclului de Luni* faţă de tinerii autori, adolescenţi, în curs de formare Simona Popescu, Caius Dobrescu, Marius Oprea şi Andrei Bodiu, care au citit la cenaclu,au fost susţinuţi şi apreciaţi. De altfel, într-un interviu, Andrei Bodiu evocă atmosfera cenaclului, figurile remarcate acolo, ambianţa de ansamblu şi de detaliu: „Recent, Nicolae Manolescu şi-a reamintit venirea noastră în Cenaclul de Luni. Trebuie că a fost ceva cu totul special dacă, după atîta vreme, domnia sa îşi aminteşte foarte bine «desantul» nostru acolo. Cît despre cine n-a fost prima dată... N-am fost toţi patru? Îmi amintesc că Oprea a citit *Sala de aşteptare*, pe care în stilu-i caracteristic o bătuse de cîteva ori la micuţa sa maşină FlyingFish, Dobrescu a citit un poem pe două voci cu Oprea, lectură care, ţin minte, l-a entuziasmat pe Florin Iaru şi eu am citit vreo zece poeme

scurte, din care îmi amintesc că lui Manolescu i-a plăcut *Vagabondaj*. Înseamnă că Simona a lipsit. Nu sînt însă sigur. Au trecut nouăsprezece ani de atunci. Cert e că a doua oară cînd am citit, Simona a avut un succes extraordinar. Îmi amintesc că atunci am citit mai mulți, inclusiv Daniel Pişcu şi încă cineva, pe care, iarăşi, cu toată bunăvoința, nu mi-l amintesc. Atmosfera de la Cenaclul de Luni era senzațională. La a doua participare cred că erau în jur de o sută de oameni. Privind în urmă, nu pot să nu observ că Cenaclul nu mai era doar cenaclu, ci devenise, pe un model propriu istoriei noastre, o formă alternativă la dictatura tot mai dementă a lui Ceauşescu. Practic, nici eu, nici ceilalți nu am fost membri ai Cenaclului de Luni. Muşina a fost, Cărtărescu, Iaru, Bogdan Lefter, Bucur, Magda Cârneci, Mariana Marin, Traian T. Coşovei, Vlasie...ei au fost membri ai cenaclului. Noi am avut şansa imensă ca, fiind cu zece ani mai tineri decît ei, să citim acolo. Mie, cel puțin, lectura în cenaclu mi-a dat o mare încredere în mine. Citisem doar în fața unor poeți excelenți, excelenți cititori de poezie".Cenaclul de Luni, nucleu al generației optzeciste, a reprezentat în literatura română postbelică, cea mai importantă grupare postmodernă, prin viziune, scriitură şi atitudine, coagulate în jurul unor proiecte şi aspirații comune, conduse cu pricepere şi tact de mentorul grupării, Nicolae Manolescu. Cenaclul de Luni este cenaclul unei generații poetice şi, totodată, al unei stări de spirit în care se întâlnesc, într-o mixtură indisociabilă, ironia, fervoarea, ludicul, energia demistificantă şi reveria livrescului, atracția către cotidian şi revelațiile autoreflexivității. Desigur, scriitorii de la Cenaclul de Luni se încadrează în ambianța şi poetica postmodernismului românesc, o orientare literară cu trăsături eclectice, descentrate,în teoria şi practica scrisului, cu tectonică eterogenă, ce provine din influențe şi ecouri diverse, din asumarea unor structuri poeticeîn mod sistematic şi premeditat mobile, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic şi ironic.

Bibliografie critică selectivă

Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Tîrgu Mureş, 2006; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Braşov, 2002; Dumitru Augustin Doman, *Generația 80 văzută din interior*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2010; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii"*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005; Alexandru Muşina, *Sinapse*, Editura Aula, Braşov, 2001; Daniel Puia-Dumitrescu, *O istorie a Cenaclului de* Luni, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2015; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, 2006; Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu Generația 80 - Poezia*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011.

C. G. JUNG. FONDUL OBSCUR ŞI LUMEA IMAGINILOR INTERIOARE

C. G. Jung. The Obscure Background and the World of the Inner Images

Dorin ŞTEFĂNESCU[1]

Abstract

The interpretation focuses on three of the main aspects which define Jung's conception on the world of the inner images. The first aspect reveals the comprehensive function of intuition. The intuition seizes these unconscious images in their double nature, significant and imaginable, as icons that mean through their unapparent structure. It surprises the non-manifesting feature of the image, that is its infinite possibility, the obscure background where images appear as pure self-donation of what is hidden in their very transparency. The second aspect shows the symbolic nature of the inner images, whose contents transcends the already-known designed by the signs, opening towards the unknown and the never seen before. It is a transcendental that, although appearing as a subjective factor, shows itself as an object in the subject, but not created by the subject itself. It is about the so called great images, understood as a world in the mirror. The third aspect points out the fact that the inner images veil and show in the same time, defining themselves in a phenomenological horizon. Aspect clarified through the dialectic relation between the putting in form and the comprehension.

Keywords: comprehensive intuition, obscure background, inner image, putting in form, aesthetic object / significant object

Funcţia comprehensivă a intuiţiei

Ceea ce constituie obiectualitatea lumii, fenomenele ce apar în exterioritatea manifestării mundane suferă o semnificativă mutaţie în lumea poemului. Ele apar ca şi „alterate" de percepţia subiectivă care le destituie din orizontul apariţiei lor comune, nu le mai invocă drept existenţe deja-date, subsumate limitelor aparente, ci le evocă în felul în care ele se plăsmuiesc în absenţa datelor imediate ale conştiinţei, prin activitatea imaginativă.[2] Cu cât imaginaţia este mai bogată, cu atât inconştientul are mai multe posibilităţi de a-şi revela conţinuturile, căci – aşa cum spune J. Böhme în *Vom himmlischen und irdischen Mysterium*, V, 4 sq. – cromatica imaginii depinde de „imaginaţia care pătrunde marele mister în care se zămisleşte o minunată viaţă esenţială".[3] În „fantazarea" ca activitate imaginativă, imaginaţia se desfăşoară *ca intuiţie* care participă la însuşi procesul prin care se creează obiectele interioare. Profilate pe pânza inaparentă a subiectităţii, acestea se dau în primul rând intuiţiei care le sesizează în dublul lor aspect, semnificabil şi imaginabil, „nu se arată conştientului decât sub formă de imagini sau conţinuturi".[4] Dacă „obiectele interioare apar percepţiei intuitive ca imagini subiective",[5] conţinuturile lor –

[1] Professor PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Sau, pentru Jung, în *imaginaţia activă*, „termen tehnic (*terminus technicus*) care se raportează la o metodă particulară indicată de mine pentru conştientizarea conţinuturilor inconştiente" (C. G. Jung, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, Ed. Teora, Bucureşti, 1997, p. 319).

[3] Apud C. G. Jung, *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 104.

[4] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, II, Ed. Anima, București, 1994, p. 150.

[5] *Tipuri psihologice,* în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 103.

după Jung – sunt inconştiente şi, prin urmare, neaccesibile vreunei experienţe. Interioritatea, în acest caz, nu creează un tablou vizibil decât ca scenă *posibilă*, ca scenariu declanşat de posibilităţile exterioare, chiar dacă acestea din urmă sunt puse în umbră.[6] Datele exteriorităţii rămân astfel fenomene caracteristice de inervaţie prin inconştient, iar „intuiţia percepe imaginea care a prilejuit această inervaţie"; ea „caută să vadă dedesubt şi percepe neîntârziat imaginea interioară care a prilejuit fenomenul manifest".[7] Ea surprinde nemanifestatul imaginii sau, mai degrabă, manifestabilul posibil – încă neactualizat – din miezul fecund al inconştientului. Or aici posibilul este un inepuizabil, fondul obscur în care ia naştere lumea imaginilor, imagini percepute în pura lor apariţie semnificantă, în dimensiunea lor exclusiv fascinant-estetică, adică in-utilă practic.[8] Faptul că intuiţia „sesizează imaginile provenite din temeiurile spiritului inconştient, temeiuri existente a priori"[9] arată atât preexistenţa fondului arhetipal creator de imagini care se dau aprioric înţelegerii intuitive, cât şi caracterul acesteia de „clarviziune profetică", prin relaţia sa cu arhetipurile care „întruchipează desfăşurarea legică a tuturor lucrurilor accesibile existenţei".[10]

În cadrul înţelegerii la nivel subiect, deosebim ca atare între *imago* şi existenţa reală. Imago nu este imaginea obiectului însuşi, ci aceea a unui complex de funcţii ale subiectului. Este esenţial „ca imago-ul să nu fie considerat identic cu obiectul, ci să fie considerat mai degrabă o imagine a relaţiei subiective cu subiectul. Tocmai în asta constă înţelegerea la nivel subiect".[11] Este vorba, în acest orizont comprehensiv, de ponderea unei imagini secunde, prelucrare subiectivă a imaginii primare, ca de pildă reprezentarea unei persoane care „constă în primul rând din imaginea pe care X a receptat-o de la persoana reală, dar apoi şi din cealaltă imagine, rezultată din prelucrarea subiectivă a imaginii nr. 1".[12] Atitudinea subiectivă – ca înţelegere la nivel subiect – caută să aducă produsul semnificant-imaginal la o expresie inteligibilă, să găsească sensul acestui produs,

---

6 „Sunt plăsmuite doar imagini ce nu mai exprimă absolut nimic din realul exterior, fiind « doar » simboluri ale incognoscibilului pur" sau o „reprezentare a nereprezentabilului, care e oricum dincolo de orice imagine posibilă" (*ibidem,* pp. 81, 82).

7 *Ibidem*, p. 104. „Vede imaginea unui om ce se clatină cu inima străpunsă de o săgeată. Această imagine fascinează activitatea intuitiv, care zăboveşte asupra ei, căutând să-i surprindă toate amănuntele. Reţine imaginea, stăruitor, şi constată, cu cea mai vie participare, cum se modifică şi se desfăşoară spre a se pierde în final" (*ibidem*).

8 Ca şi în cazul picturilor de altfel, iar „în asfel de cazuri, inconştientul se complace să introducă, oarecum pe furiş, în imaginea pictată propriile sale imagini venite de dincolo de conştiinţă", aşa-numitele imagini interioare (*L'Âme et le Soi,* ed. cit., p. 65).

9 *Ibidem,* p. 105.

10 *Ibidem*, p. 106. „Intuiţia cea mai profundă a unei continuităţi « eterne » a viului" (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient,* Gallimard, Paris, 1986, p. 153).

11 *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului,* II, ed. cit., pp. 183-184. Dimpotrivă, în cazul unei interpretări „la nivel obiect", atunci când obiectul exterior nu e distins de *imago,* imaginea interioară corespondentă, „totul e înţeles într-o interrelaţionare imediată şi nenuanţată cu obiectul" (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient,* ed. cit., p. 49).

12 *Aion,* în C. G. Jung, *Puterea sufletului,* I, ed. cit., p. 151. Este vorba de „o *imagine* care nu corespunde decât parţial cu fiinţele exterioare, fiind realizată în rest din materiale care provin din subiectul însuşi". Această *imago* „este deci o imagine care nu îşi reproduce modelul decât într-un mod extrem de condiţional", într-o imagine interioară care este „o proiecţie inconştientă" (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient,* ed. cit., pp. 139-140).

„caută să lămurească sensul exprimat simbolic, până când rezultă din el o sugestie corectă pentru orientarea conştientă, o sugestie prin care să se obţină acel consens cu inconştientul”.[13] Consensul dorit nu e doar rezultatul suprapunerii celor două imagini (cea a obiectului şi cea a subiectului); el implică totodată o transgresare a unui sens *manifest* şi aflarea unui sens *latent*, aspect cel mai uşor observabil în cazul fanteziei sau al activităţii imaginative. „Primul sens rezultă dintr-o contemplare nemijlocită a imaginii provenite din fantazare, din ceea ce spune nemijlocit complexul de reprezentări fantastice”.[14] Sensul manifest are întotdeauna caracterul unui proces concret, clar perceptibil, dar care nu satisface inteligibilitatea inevidentului. De aceea, potrivit exigenţei hermeneutice, se va trece la căutarea unor sensuri mai profunde, a „unei alte semnificaţii a fanteziilor, la căutarea unei *interpretări* a lor, adică a unui sens latent”.[15] Dacă sensul manifest este propriu imaginii poetice, drept complex inteligibil care se impune în mod evident comprehensiunii, sensul latent – pentru noi – nu e cel care se oferă interpretării; nu e interpretabil nu pentru că e de neînţeles, ci pentru că înţelegerea lui este abia intuiţia posibilităţii sale de a semnifica. El ţine de natura imaginii poetale, a unei apariţii latente în care non-manifestatul se revelează – indirect, adică inconştient – în imaginea unui trup poetal. Mai degrabă o manifestare vidă a unui semnificabil originar care se autorevelează în imaginea inaparentului, dă un „corp” intuiţiei, se constelează într-o formă a informului.[16]

Sensul latent nu e creat, el e însuşi procesul creator prin care ceea ce începe să semnifice se arată într-o imagine, oferindu-se receptivităţii iraţionale a intuiţiei. Intuiţia „depăşeşte puterea de înţelegere raţională a gândirii, atingându-i limitele înainte ca aceasta să fi subsumat întreaga lume unei reţele de legi ale raţiunii”.[17] Ea rămâne totuşi o înţelegere, deşi de natură intuitivă, iraţională, gândirea de tip intuitiv a înţelegerii albe, o percepere *absolută* a evenimentului poetic sau o sesizare a posibilităţii unei donaţii absolute. Iar ceea ce se auto-donează intuitiv în această donaţie este sensul ascuns care nu decurge din ceva ci tinde să devină ceva. El nu există decât ca posibilitate a semnificării şi a arătării, iar intuiţia care îi înţelege apariţia este funcţie a „perceperii posibilităţilor ce se prezintă într-o situaţie dată”,[18] adică în situaţia donaţiei efective a unui semnificabil

[13] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, pp. 136-137. Este „o metodă *intuitivă*, folosită pentru extragerea sensului general al unui produs al inconştientului” (*ibidem*, p. 137). Ceea ce înseamnă că „imaginea interioară – imago a obiectului – trebuie să fie recunoscută totodată ca element interior, căci doar astfel valoarea şi energia învestite în imagine vor putea reveni individului care are nevoie de ele pentru evoluţia sa” (Marie-Louise von Franz, *Reflets de l'âme. Projections et recueillement selon la psychologie de C. G. Jung*, Entrelacs, Paris, 2011, p. 41).
[14] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 145.
[15] *Ibidem*, p. 146. Ţinând cont că „în spatele vălului de imagini fantastice acţionează ceva dinamic, (...) odată intraţi în aventura interpretării, trebuie să ştim să ne desprindem de sensul literal, să nu ne lăsăm abuzaţi de aparenţa manifestă, adică de imaginea fantastică, şi să nu o confundăm cu dinamismul ce acţionează în arierplan. Aparenţa unui lucru nu e lucrul însuşi, ci doar o expresie a acestuia” (*Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., p. 212).
[16] Jung însuşi remarcă faptul că „imaginea şi sensul sunt identice şi aşa cum se formează prima, aşa se lămureşte şi cel de-al doilea. Plăsmuirea nu are nevoie, de fapt, de nicio interpretare, ea însăşi constituie propriul ei sens” (*Despre rădăcinile conştiinţei. Studii asupra arhetipului*, în *Puterea sufletului*, IV, ed. cit., p. 71).
[17] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 181.
[18] *Structura psihicului*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 54.

imaginabil. Aici intuiţia intelectuală, abstractă, se conjugă cu intuiţia afectivă; ambele dau măsura *intuiţiei comprehensive*.[19] Imaginea numinoasă e încărcată de o tonalitate afectivă specifică, iar aceasta întrucât – spre deosebire de simpla imagine-semn – doar faptul că ea ne afectează îi reclamă numinozitatea, adică relaţia cu omul viu, cu spiritul său originar: „Când nu e vorba decât despre o imagine, ea echivalează cu o descriere fără mari consecinţe. Dar când se încarcă de afectivitate, imaginea dobândeşte numinozitate (sau energie psihică). Ea devine dinamică şi antrenează în mod necesar consecinţe".[20] Or tocmai spiritul este „aspectul dinamic al psihicului obiectiv, el este ceea ce pune în mişcare, animă, inspiră, cel care în mod spontan creează şi ordonează imaginile simbolice în spaţiul interior".[21] Imaginea intuită şi înţeleasă este o corespondenţă intuitiv-intelectuală a reprezentării arhetipale, a unei imagini originare. Deşi „imaginea arhetipală nu are nimic decât simpla ei abundenţă, care intelectului îi pare « de necuprins »",[22] intuiţia *înţelege* ceea ce arată imaginea, căci sensul se întrupează (poetal) în lumina înţelegerii.[23] La fel cum sensul latent e lipsit de un *a priori* cauzal, intuiţia nu provine dintr-un conţinut prealabil, ea nu se face ci se iveşte *ex nihilo*: „nimeni nu *face* o intuiţie. Dimpotrivă, ea vine întotdeauna de la sine",[24] o intuiţie spontană care vine fulgerător: „Intuiţia survine adesea « ca un fulger ». (...) În acest caz, funcţia « inferioară » ar fi intuiţia".[25] Aceasta pentru că, în primul rând, ea produce percepţii pe cale inconştientă şi, în al doilea rând, este o funcţie de percepţie iraţională, ceea ce subliniază caracterul său concret non-intenţional, reactiv şi receptiv totodată.[26] Dacă, pe de o parte, intuiţia se dă în absoluta noutate a ivirii sale fulgerătoare, pe de altă parte donaţia de care dă este deja-dată, un conţinut de sens aprioric constituit împreună cu forma sa: „În cazul intuiţiei, orice conţinut se prezintă ca

[19] „Intelectul speculativ, susţinut de intuiţie, intuiţia artistică, cea care îşi alege şi îşi reprezintă imaginile cu ajutorul judecăţii afective" (*Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 113).
[20] C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1990, p. 167.
[21] Marie-Louise von Franz, „Psyché et matière dans l'alchimie et la science moderne", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, Paris, 1991, p. 258.
[22] C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, I, Ed. Teora, Bucureşti, 2000, p. 162.
[23] Funcţia comprehensivă a intuiţiei iese cu claritate în evidenţă într-un episod din *Coran*, suratele 59-61, unde ni se relatează că Moise se aşază înfometat şi obosit de lungul drum până „în locul unde cele două mări se unesc", dându-şi seama că pierduse peştele care trebuie să-i servească drept hrană. „Moise – comentează Jung – înţelege că în mod inconştient a găsit şi a pierdut izvorul de viaţă, ceea ce am putea califica drept o remarcabilă intuiţie" (C. G. Jung, *L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 46).
[24] *Psihologie şi religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 47.
[25] C. G. Jung, *L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 76. „Funcţia inferioară este cea care este cel mai puţin folosită în mod conştient. Este tocmai motivul nediferenţierii, dar şi al prospeţimii sale: ea nu e uzată. Nu e la dispoziţia conştiinţei şi chiar după o folosire destul de îndelungată ea nu pierde decât foarte puţin din autonomie şi din spontaneitate. De aceea rolul ei este adesea cel al lui *Deus ex machina*. Ea nu depinde de eu ci de Sine. Surprinde aşadar conştiinţa pe neaşteptate, antrenând uneori consecinţe devastatoare, precum un fulger. Îndepărtează eul şi eliberează un spaţiu pentru un factor căruia eul însuşi îi este subordonat: totalitatea fiinţei umane, constituită de către conştiinţă şi inconştient şi ale cărei limite, fără a putea fi definite, se întind deci cu mult dincolo de acelea ale eului" (*ibidem*, pp. 76-77).
[26] Deşi este o intuiţie intelectuală, ea este capacitatea de gândire pasivă sau nedirijată. „Gândirea nedirijată, intuiţia intelectuală este pentru mine o funcţie iraţională" (*Tipuri psihologice*, cap. XI. *Definiţii*, în *op. cit.*, II, p. 154). „Intuiţia este o funcţie iraţională (adică perceptivă). În măsura în care intuiţia este produsul unei « inspiraţii », ea nu e faptul unui act voluntar" (C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 101). Iraţionalul realităţii are şi el un sens, căci în chiar „relaţia non cauzală plină de sens dintre imaginea din suflet şi evenimentul din realitate", „iraţionalul face şi el parte din plenitudinea Fiinţei şi este semnificativ" (Gilles Quispel, „Jung et la Gnose", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., p. 142).

un tot gata conturat, fără ca noi să fim în stare să dăm socoteală sau să descoperim în ce mod a luat naştere acest conţinut”.[27] Caracterul a ceva dinainte dat al conţinutului intuitiv dă chiar imaginea anterioară conceptului, dar e vorba de o imagine intuitivă neclar conturată, „doar imagini şi viziuni de relaţii şi raporturi”.[28] Pătrunzând cu privirea obiectele lumii interioare, ea e „un proces activ şi creator care închipuie în obiect tot atât cât extrage din acesta”.[29] Ceea ce ea descoperă este rezultatul unui act de imaginare, căci obiectul nu i se prezintă în datele sale reale, în dimensiunile prezenţei evidente a exteriorităţii, ci ca imagine a unei posibilităţi de fiinţare. „Intuiţia se ambiţionează să descopere marile *posibilităţi*”,[30] fiind astfel, înaintea gândirii pe care o pregăteşte, deschizătoarea de drumuri, deschizând ceea ce e închis, dând chip unor *infra-imagini* care abia încep să prindă contur, să iasă din nevăzutul inaparentului.

Marile imagini – o lume în oglindă

Felul în care ies la vedere se arată intuiţiei drept semnificabil întrupat, modul de a apărea al obiectului interior care, prin ceea ce arată imaginal, spune mai mult decât imaginea obiectelor exterioare. De aceea, „percepţiei subiective îi este propriu caracterul semnificativului. Spune mai mult decât pura imagine a obiectului, fireşte numai celui căruia factorul subiectiv îi spune în genere ceva”.[31] Factorul subiectiv implicat denumeşte infra-realitatea imaginilor originare, a acelor imagini care au calitatea transcendenţei şi a atemporalităţii. „Arhetipurile (...) sunt constante ale imaginaţiei”.[32] Deşi aceste *Urbilder* transgresează prezentul, sunt permanent prezente, veşnice potenţializări şi auto-realizări. Imaginea primordială „nu este niciodată produsă, ci permanent prezentă, apărând de la sine în percepţie, astfel încât s-ar putea spune chiar că ar tinde de la sine la realizarea sa, fiind resimţită de spirit ca potenţialitate activ determinată”.[33] Ceea ce apare de la sine aduce la vedere inaparentul numenal, arhetipurile fiind „forţe non-figurate”, invizibile, care apar intuiţiei sub forma unei imagini; sau, „folosind limbajul lui Kant, ceva de genul noumenon-ului imaginii pe care intuiţia o percepe şi o produce prin percepere”,[34] dar, în acelaşi timp, imaginea aceasta internă nu iese la iveală decât prin amplificare, „un fel de *amplificare* spontană a arhetipului” care „aduce cu sine o *încărcătură de sens* considerată, până atunci, imposibilă”.[35] Imaginea aduce cu sine ceva de văzut şi de înţeles, pentru că ea se

---

[27] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, ed. cit., II, p. 179.
[28] *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 61. „Imagini fugitive sau vizualizări” (*Psihologie şi religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 69).
[29] *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 61.
[30] *Ibidem*, p. 62.
[31] *Ibidem*, p. 98.
[32] Charles Baudouin, *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot, 2002, p.245.
[33] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 157. „În timp ce se pictează, imaginea se dezvoltă oarecum de la sine, iar aceasta deseori în opoziţie cu intenţia conştientă” (*L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 126).
[34] *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 106. Arhetipul „nu este numai o imagine în sine, ci totodată şi o dinamică, ce se relevă în numinozitatea, în puterea de fascinaţie a imaginii arhetipale”, a unei imagini care semnifică şi evocă totodată (*Despre rădăcinile conştiinţei. Studii asupra arhetipului*, în C. G. Jung, *op. cit.*, IV, p. 80).
[35] *Ibidem*, pp. 71, 73.

spune în propria producere de sine, arată ceea ce spune, iar amplificarea dă conţinutului de sens forma apariţională apropriată. „Sensul se revelează întotdeauna din el însuşi”,[36] dar o face printr-o imagine care se revelează ca impenetrabilă pentru raţiunea critică. „Numinozitatea extraordinară a acestor imagini”[37] nu e accesibilă decât intuiţiei înţelegătoare care percepe *diferenţa* faţă de obiectul lor transcendental, pe care ele nu îl instituie ci îl evocă. Ceea ce se înţelege intuitiv, în cazul acestor imagini (şi cu precădere în cel al imaginilor divinităţii), se *vede*, dar însăşi această vedere, deşi beneficiază de amplificarea semantică ce face imposibilul posibil, nu poate defini în cuprinsul ei ceea ce o transcende în mod absolut şi este, prin urmare, de necuprins, deci incomprehensibil. De aceea, spune Jung, „definirea este o imagine; starea de fapt *necunoscută*, desemnată prin ea, *nu este înălţată în sfera comprehensibilului*, căci altfel am putea spune pe drept că am creat un zeu. « Stăpânul » pe care l-am ales nu este identic cu imaginea pe care am schiţat-o despre el în timp şi spaţiu. El acţionează înainte şi după aceea, ca *mărime indiscernabilă* în adâncul sufletului”.[38] Dacă sfera numinosului imaginii ar fi circumscrisă actului comprehensiunii, în esenţa sa transcendentală, nu am vedea decât ceea ce noi înşine am creat prin vedere, ceea ce vrem să vedem, adică un idol.[39] În aceste situaţii absolute, imaginea nu poate arăta decât ceea ce noi putem intui, forma unui sens care – în inepuizabilul său – transcende vederea, căci e inegalabilul absolut, niciodată egalat de o privire. „Atare imagini nu sunt elaborări ale intelectului, ci revelaţii naturale”.[40]

Şi atunci ce arată imaginea, din moment ce ea, deşi se dă în prezentul intuiţiei, nu este o imagine a prezentului, fiind ca atare imprezentabilă şi incomprehensibilă prin sine? Ca şi senzaţia introvertită, spune Jung, intuiţia „nu resimte ca decisivă realitatea obiectului, ci realitatea factorului subiectiv, adică a imaginilor primordiale care, în totalitatea lor, formează o altă lume, o lume în oglindă (...). Această oglindă are însă facultatea, foarte specifică ei, de a nu reprezenta conţinuturile actuale ale conştientului sub forma lor curentă, binecunoscută, ci, într-un anume sens, sub specie aeternitatis”.[41] Ceea ce se vede în intuiţie nu e imaginea obiectului circumscris datelor existenţei sale reale, ci – sub aceasta – o imagine originară, a obiectului pus în interioritatea subiectului. O imagine simbolică al cărei conţinut transcende deja-cunoscutul pe care îl desemnează semnul, deschide spre neştiut, spre ne(mai)văzut. Ea „implică ceva mai mult decât sensul evident şi imediat. Acest cuvânt sau această imagine au un aspect « inconştient » mai vast, care nu e niciodată definit cu precizie, şi nici explicat pe deplin”.[42] Este un obiect în subiect, dar

---

[36] *Răspuns la Iov,* în C. G. Jung, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu,* ed. cit., p. 202.
[37] *Ibidem*, p. 204.
[38] *Psihologie şi religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu,* ed. cit., p. 90.
[39] Jung vorbeşte în acest caz de „imagini discutabile ale domeniului psihoid”, arhetipul numinos dovedindu-se atât de puternic încât „obiectul intuiţiei devine absolut şi indiscutabil”, impunându-se ca imagine subiectivă iluzorie (cf. *Mysterium Coniunctionis,* II, ed. cit., p. 254). Arhetipul numinos este creat astfel într-o *imagine care ascunde* adevăratul fond transcendental (cf. *ibidem*, I, p. 204).
[40] *Psihologie şi religie*, în C. G. Jung. *op. cit.*, p. 96.
[41] *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 98.
[42] C. G. Jung, *Essai d’exploration de l’inconscient*, ed. cit., p. 30. „Semnul este mereu mai puţin decât conceptul pe care îl reprezintă, pe când simbolul trimite întotdeauna la un conţinut mai vast decât sensul său imediat şi evident” (*ibidem*, p. 85).

nu *al subiectului*, căci înțelegerea la acest nivel nu se confruntă cu o imagine de sine a unui subiect autotelic, ceea ce ar reduce imaginea la limitele lumii subiective, ci cu un transcendental care, deşi apare ca factor subiectiv, se arată ca lume necunoscută, necuprinsă. Este rezervorul inepuizabil al acelor *mari imagini* care „conferă lumii un alt chip, un alt mod de a fi", reprezentări colective care, „la nivelurile sublime, sunt sursa expresiilor poetice şi a limbajului religios".[43] Prin urmare, nu o lume reactivă de reflexe, de imagini refractate care distorsionează conţinuturile conştiente, ci „o lume în sine, o realitate proprie şi *sui generis*".[44] *O lume în oglindă*, deci o lume imaginală care nu numai o reflectă pe cea reală, dar o pune în abis, îi revelează existenţa încă neactualizată, eternitatea posibilului. Lume in-actuală şi in-utilă, precum orice imagine de acest fel, ireală pentru că doar oglindeşte realitatea, suprareală însă pentru că *realizează* toată realitatea. Iar în oglindă lumea apare transfigurată în chiar răsturnarea prin care ea devine o imagine a inaparentului, căci doar această perspectivă inversă îi dezvăluie străfundul care o pune în lumină.

Dialectica punerii-în-formă estetică şi a înţelegerii

După cum se poate observa, natura şi funcţia imaginii, în concepţia lui Jung, se identifică în mare măsură cu cele care definesc imaginea poetică. Atunci când vorbeşte despre imagine (*Bild*), aşa cum el însuşi declară, nu se referă „la copia imaginii obiectului exterior, ci mai degrabă la o viziune, în sensul limbajului poetic, adică la o imagine a fanteziei, care e corelată doar indirect cu percepţia obiectului exterior. Imaginea aceasta se bazează pe activitatea inconştientă a fanteziei mai degrabă, şi apare conştientului, în mod mai mult sau mai puţin abrupt, ca un produs al acestei activităţi".[45] Caracteristicile acestei imagini, discutate de noi mai sus, le rezumăm subliniind câteva aspecte: ea este distinctă de realitatea senzorială, fiind o *imagine „interioară"*, precum valoarea care o defineşte; ea are un sens propriu, autonom, ca „expresie concentrată a situaţiei psihice globale".[46] În acelaşi timp, ca *fenomen imaginativ*, ea e oglinda în care se reflectă lumea exterioară, dezvăluindu-i esenţa. Înţelegerea şi interpretarea ei să ţină, cu formula lui Ricœur, de o hermeneutică a suspiciunii? În bună parte da, pentru că imaginea, deşi prezintă propriul ei înţeles, e învestită semantic de un sens ce o transcende şi pe care îl evocă „formal". Acest sub-sens este obiectul înţelegerii intuitive şi apoi al interpretării. Este tocmai aspectul care favorizează o interpretare filosofică, întrucât „interpretarea filosofică şi imaginea originară merg totdeauna mână în mână, căci nimic nu suscită mai mult reflecţia filosofică decât experienţa imaginilor originare".[47] Dar prin faptul că imaginea voalează şi arată totodată, ea se înscrie într-un orizont fenomenologic. „Imaginea arhetipală este fiică a arhetipului structural, genetic oarecum, dar în acelaşi timp ea determină în mod absolut posibilitatea

[43] C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., p. 61. „Forma şi natura lumii în care fiinţa se naşte şi creşte sunt înnăscute şi prefigurate în ea sub forma unor *imagini virtuale*" (*ibidem*, p. 148).
[44] Cf. *ibidem*, pp. 136-137.
[45] *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiţii*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, ed. cit., II, p. 160.
[46] *Ibidem*, p. 161.
[47] C. G. Jung, „Lettre de Jung à Gilles Quispel", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., pp. 157-158.

de apariţie a arhetipului, eflorescenţa sa".[48] Cum să înţelegem această imagine interioară al cărei semnificant pare că îşi trădează semnificatul şi o face pur şi simplu din necesitatea ce decurge din natura lucrurilor, având în vedere că semnificatul, la rândul lui, îşi transcende semnificantul?[49]

Un posibil răspuns aflăm într-un pasaj din *Sufletul şi Sinele*, cu referire la dialectica *punerii-în-formă* şi a *comprehensiunii*.[50] Înainte însă de a fi elementele constitutive ale unei dialectici în care se situează ca factori de compensare reciprocă, aceste principii se manifestă ca tendinţe contrare, precumpănind una în detrimentul celeilalte. Iar aceasta cu atât mai mult cu cât autonomia imaginilor (originare) „constituie fundamentul confruntării dialectice dintre eu şi inconştient".[51] Acolo unde predomină principiul punerii-în-formă sau al in-formării, asistăm la o „condensare a motivelor în simboluri mai mult sau mai puţin stereotipe. Aceste simboluri stimulează imaginaţia creatoare de forme, servind aşadar îndeosebi motivelor estetice. Tendinţa aceasta conduce la problema estetică a *punerii-în-formă artistică*. Acolo unde, dimpotrivă, predomină *principiul înţelegerii*, aspectul estetic suscită destul de puţin interes şi poate fi chiar perceput ca obstacol; în schimb se produce o confruntare intensă cu *sensul* conţinuturilor inconştiente". În faţa unor astfel de imagini, putem prin urmare să apreciem caracterul lor pur formal, figura semnificantă prin sine care apare conştiinţei estetice. O *Einbildung* suficientă, se pare, pentru a spune ceva despre ceea ce apare, căci ceea ce apare *ca* imagine se înfăţişează în pura apariţie drept simplu fapt *că* apare. Simbolurile stereotipe sau motivele estetice sunt chiar formele apariţionale al căror conţinut e ocultat, manifestări care îşi voalează esenţa manifestantă. Aici imaginea este un *obiect estetic*. Tendinţa inversă valorizează exclusiv conţinutul punerii-în-formă. Nu că ceva apare, nu faptul apariţiei în sine contează acum, ci *ceea ce* apare, adică un sens comprehensibil care se oferă interpretării. Ceea ce este pus în formă se dă ca semnificat pe care îl înţelegem prin şi dincolo de semnificantul formal care îl voalează. El se dezvăluie astfel intuiţiei comprehensive drept conţinut inconştient generator al formelor conştiente. Acum imaginea e văzută ca *obiect semnificant*. Această a doua tendinţă este proprie unei hermeneutici a suspiciunii, pe când cea dintâi e specifică unei fenomenologii descriptive.[52] Că este vorba de o intuiţie comprehensivă sau de o comprehensiune intuitivă, o spune Jung însuşi: „Dacă punerea-în-formă tinde a se concentra pe aspectul exterior al motivului, o înţelegere intuitivă caută adesea să perceapă sensul, plecând de la simple indicaţii, uneori insuficiente, furnizate de materiale, fără să

[48] Gilbert Durand, „Jung, la psyché et la cité", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., p. 458.
[49] Transcendere care înseamnă uneori alterare, distorsiune; e vorba de sensul subliminal care deformează sensul convenţional: „De fapt, impresiile noastre conştiente se intensifică extrem de rapid cu un element de sens inconştient care pentru noi are o semnificaţie psihică, deşi nu suntem conştienţi de existenţa acestui sens subliminal, şi nici de modul în care el amplifică şi deformează totodată sensul convenţional" (C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 64).
[50] C. G. Jung, *L'Âme et le Soi*, ed. cit., pp. 169-171.
[51] C. G. Jung, „Religion et psychologie. Une réponse à Martin Buber", în *op. cit.*, p. 364.
[52] Jung se întreabă „până unde trebuie căutată în spatele acestor imagini experienţa imediată, adică în ce măsură aceste imagini aparţin tradiţiei" (C. G. Jung, „Lettre de Jung à Gilles Quispel", în *op. cit.*, p. 156).

ţină cont de elementele pe care o punere-în-formă îngrijită le-ar face să apară".[53] Se înţelege că valorizarea exclusivă a unuia din aceste principii este reductivă şi creatoare de sub-interpretări. Pe de o parte, supraestimarea formalului duce la ignorarea tocmai a sensului care îl subîntinde şi îl face cu putinţă, ca ceva ce se *pune* în formă. Pe de altă parte, hipertrofierea conţinutului favorizează o interpretare raţională prin care se pierde caracterul esenţialmente simbolic al imaginii. În această ultimă situaţie imaginea e suspectată că ascunde adevăratul sens pe care îl prezintă trunchiat sau deviat; forma deformează, şi atunci sensul trebuie de-format, eliberat de aspectul său aparent.[54] În ambele cazuri însă, ceea ce se pierde cu adevărat este valorizarea subiectivă a unui produs individual, caracterul original, inconfundabil, al imaginaţiei creatoare, ca atare „înţelegerea sensului său şi deci a valorii sale *pentru subiect*". Iar prin aceasta ne întoarcem la problema înţelegerii la nivel subiect, căci chiar dacă înţelegerea se confruntă cu imagini a căror recunoaştere este universală, ea nu le intuieşte decât individual, în subiectul care îşi asumă obiectul, îl ia la sine, şi-l prezintă drept propriul său. Aici fiecare tendinţă pare să constituie principiul regulator al celeilalte, funcţionând în dialectica unui raport de compensare activat printr-un „pod de înţelegere interioară, spirituală"[55]: „punerea-în-formă estetică solicită înţelegerea sensului, iar înţelegerea are nevoie de punerea-în-formă estetică. Astfel cele două tendinţe se completează pentru a constitui funcţia transcendentă".[56] Cu alte cuvinte, forma nu stă prin sine, ea nu este imagine decât pentru a arăta ceea ce semnifică, aşadar *împreună cu sensul*. Invers, dar complementar, sensul nu se poate manifesta decât în forma unei imagini în care el nu apare travestit în altceva derizoriu, dar nici drept un incognito care se ascunde în faldurile figurate ale unui inconştient inaccesibil, ci dă semn că este, deja posibil, ca lumină care dă lumină, formează şi luminează imaginea în care apariţia sa se întrupează.

---

[53] Atunci însă când intuiţia comprehensivă conlucrează cu imaginaţia, ea pregăteşte solul fertil al interpretării imaginilor simbolice: „Imaginaţia şi intuiţia sunt indispensabile înţelegerii noastre", „intuiţia este ca şi esenţială în interpretarea simbolurilor" (*Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 157). Este vorba de imaginaţia activă sau creatoare, care depăşeşte contrariile, „o putere de a crea imagini, şi nu o atitudine pur pasivă de receptare şi de înregistrare a imaginilor", atitudine vizionară „mediatoare între conştientul nostru şi fundamentele arhetipale ale psihicului" (Françoise Bonardel, „Jung et l'alchimie", în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., pp. 184, 185).

[54] Aşa cum se întâmpla în psihologia clasică, pentru care „imaginea, simbolul nu erau decât un « efect », aproape un epifenomen (…). Un fel de deghizare secundară, pur simptomatică" (Gilbert Durand, „Jung, la psyché et la cité", în *op. cit.*, p. 461).

[55] C. G. Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Albin Michel, Paris, 1979, p. 77. Acest „pod" reprezintă un dialog interior: „Pentru a negocia cu inconştientul prin intermediul imaginaţiei active, (...) există conversaţia cu conţinuturile inconştientului care apar personificate" (Barbara Hannah, *Rencontres avec l'âme. L'imagination active selon C. G. Jung*, Éditions du Dauphin, Paris, 2005, p. 223).

[56] „Aici începe *confruntarea dintre eu şi inconştient* (...), apropierea contrariilor, apariţia şi crearea unui al treilea element: funcţia transcendentă. Stadiu în care cel care conduce nu mai e inconştientul, ci eul" (*L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 173). Nivel al terţului inclus: „Confruntarea poziţiilor creează o tensiune energetică sursă de viaţă, un al treilea termen care nu e un produs născut mort al logicii potrivit principiului lui *tertium non datur*, ci o reluare a mişcării ivită din suspensia celor opuse, o naştere vie care duce la un nou palier, la o nouă situaţie. Funcţia transcendentă apare deci ca o proprietate a contrariilor apropiate" (*ibidem*, p. 176).

Bibliografie

Baudouin, Charles, *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot, 2002

Carl Gustav Jung, traductions par Suzanne Capek et Alix Gaillard-Desmigny, Paris, Cahiers de l'Herne, l'Herne, 1991

Hannah, Barbara, *Rencontres avec l'âme. L'imagination active selon C. G. Jung*, préface de Marie-Louise von Franz, traduction de Georges Hude, Paris, Éditions du Dauphin, 2005

Franz, Marie-Louise von, *Reflets de l'âme. Projections et recueillement selon la psychologie de C. G. Jung*, traduction de Jacqueline Steib-Blumer, Paris, Entrelacs, 2011

Jung, C. G., *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, traduction par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1979

Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1989

Jung, C. G., *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Christine Pflieger-Maillard et Roland Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990

Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister, Paris, Denoël, 1990

Jung, C. G., *Imaginea omului şi imaginea lui Dumnezeu*, Teora, Bucureşti, 1997

Jung, C. G., *Puterea sufletului*, I-IV, Anima, Bucureşti, 1994

Jung, C. G., *Mysterium Coniunctionis*, I-II, Teora, Bucureşti, 2000

Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969

PREPOZIȚIA. ADNOTĂRI LA PRACTICA ANALIZEI GRAMATICALE (II)
The Preposition. Annotations to Practising Grammatical Analysis (II)

Luminița CHIOREAN[1]

Abstract

The present article (*Difficulties in Practising Grammatical Analysis*) is an applicative component of the theoretical study on preposition, suggests and brings arguments for the importance of the pragmatic-semantic analysis as a main linguistic strategy in understanding correctly this lexical-grammatical class.

Keywords: preposition, lexical homonymy, prepositional phrase, discursive mark

3. Dificultăți în practica analizei gramaticale[2]

Prepoziția, relatem complex atât intrapropozițional, prin regimul cazual (prepoziții lexicale și semilexicale) impus nominalului pe care-l însoțește, cât și la nivelul text-discursului, prin rolul de marcator discursiv (prepoziții funcționale și semilexicale), pune probleme serioase în practica analizei gramaticale. Tipurile de structuri cu prepoziție, descrise în prima parte a studiului „Prepoziția. Precizări preliminarii la demersul teoretic (I)", constituie repere pentru actualul demers referitor la rezolvarea aspectelor controversate prezente în actele de limbaj semnalate în practica analizei gramaticale a prepoziției.

Dificultățile în analiza gramaticală a prepoziției provin fie din interpretarea eronată a omonimiilor lexicale (prepoziție vs alte clase lexico-gramaticale), fie din analiza confuză întâlnită la nivelul construcțiilor cu prepoziție.

3.1. Omonimii lexicale. Disocieri morfologico-sintactice și semantico-pragmatice

3.1.1. Lexemul „a"

Lexemul **„a"** apare în construcții cu nominal sau cu verbal.

- Prepozițiile din **construcțiile cu nominal**, prin lexicalizare, orientează nominalul precedat spre regimul cazual:

a) Ac: *În casa bunicilor, miroase* ***a gutuie***. (subst., Ac/ complement circumstanțial de mod comparativ). Aici, **„a"** suplinește sensul adverbului comparativ (jonctiv), precum: *ca, asemenea, aidoma*, mărci analitice de acuzativ (*ca*) sau dativ (*asemenea, aidoma*).

Alteori, în construcții de același tip (cu nominal), prin gramaticalizare, prepoziția își exercită valoarea funcțională (de marcator analitic), ca în exemplele:

b) G: *Au fost apreciate rezultatele* ***a*** *doi* ***copii***. (subst., G/ atribut substantival prepozițional)

[1] Associate Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Numerotarea paragrafelor propune (și respectă) configurarea unui studiu a cărui primă parte teoretică a fost publicată în *Studia Universitatis „Petru Maior". Philologia*, nr. 21/ 2016, pp. 28-38: „Prepoziția. Precizări preliminarii la demersul teoretic (I)".

c) D: *A reușit* ***datorită a*** *două* ***soluții*** *care au convins juriul.* (subst., D/ complement circumstanțial instrumental)

- Prin gramaticalizare, prepozițiile din construcțiile cu verbal devin morfeme ale flectivului:

a) morfem de infinitiv: ***A redacta*** *un articol despre prepoziție nu e chiar facil.*// ***A****-ți fac****e*** *prieteni e în firescul firii tale.* (flectiv discontinuu întrerupt al infinitivului: *a...-a*// *a....-e*)

3.1.2. Lexemul „de” în variație liberă cu lexemele „din” sau „dintre”

Lexemele **„de”/ „din”/ „dintre”** sunt prezente în construcții, majoritatea nominale, la nivelul cărora pot fi semilexicalizate şi/ sau marcatori analitici.

- În construcția cu o semantică partitivă, **„de”** lexicalizat, apare cu dublu rol: unul emfatic, în evidențierea relației partitive, respectiv, simultan, manifestând şi disponibilitatea marcatorului analitic (de acuzativ):

a) *Unul* ***de-ai noștri*** *a plecat de la petrecere.* (pronume posesiv, Ac partitiv/ atribut pronominal prepozițional)

b) *Au venit (și)****de(dintre)ai noștri****.* (pronume posesiv, Ac partitiv/ atribut pronominal prepozițional, adjunct al regentului subînțeles: „unii”- subiect)

În grupurile nominale cu sens colectiv, ca de pildă: *o sumedenie de..., o grămadă de...; un colectiv de ..., o mulțime de...* etc., prepoziția „de” are dublu rol: unul semantico-pragmatic, prin care, semilexicalizată, este modificator al nominalului pe care-l „însoțește” („urmează”), subliniind sensul colectiv al construcției; respectiv, cu rol de marcă analitică, pentru nominalul (din construcția colectivă) pe care-l „precedă”:

c) *O sumedenie* ***de****/ o grămadă* ***de*** *păsări dădeau ocol cuiburilor părăsite.* Sau în exemplul: *Roiuri* ***de*** *albine se năpustiră asupră-mi.* Sau în exemplul: *Sute* ***de*** *tineri s-au înscris la maraton.* (*o sumedenie de/ o grămadă de/ roiuri de* – subst. colective, la singular sau plural, sintagme în care „de” este modificator; *de păsări/de albine* – sintagme în care „de” este marcator analitic: subst., acuzativ/ atribut substantival prepozițional).

- Frecvent, lexemul „de” lexicalizat este modificator, evidențiind sensul descriptiv al construcției cu nominal, sintactic fiind atribute (în Ac), ca în exemplele:

d) *Vă recomand „Carte* ***de*** *citire, carte* ***de*** *iubire” al cărei autor este Gh. Tomozei.* Sau: *„De treci codrii* ***de*** *aramă și pădurea* ***de*** *argint...”* (Eminescu)

- În construcțiile cu nominal, lexemul „de” impune regim cazual acuzatival:

e) *S-a întors* ***de sărbători.***[3] (subst., Ac_3/ complement circumstanțial de timp)

... față de situația când prepoziția nu impune caz, ca în construcțiile cu adverb sau verbal, cum ar fi:

f) *S-a întors* ***de aseară****.* (rol relațional, de subordonare a adjunctului adverbial față de regentul verbal).

[3] Exemple comentate de G.G.Neamțu, articolul „T27 Prepoziție – impunecaz/ nu impune caz”, în *Teoria și practica analizei gramaticale*, Paralela 45, 2007, pp.136-137.

g) *Dorința* **de** *a ști e fără de măsură.* (rol relațional, de subordonare a adjunctului verbal față de regentul nominal).
h) *A terminat* **de** *citit.* (morfem al flectivului verbal discontinuu de supin: *de...-it*).

- Lexemul „de" din construcțiile cu verbal pot fi analizate atât ca morfem al flectivului verbal de supin, cât şi ca modificator nominal (supinul are expresie verbală, având în structură radicalul şi flectivul, dar pledează pentru sensul nominal, odată ce „denumeşte" acțiuni, procese, stări (nu le exprimă). În exemplul:

i) *I se pare ușor* ***de redactat*** *acest articol.* (flectiv discontinuu întrerupt al supinului: *de ...-at*)

- În unele construcții lexemul „de" nu este prepoziție, ci conjuncție sau pronume relativ, ca în exemplele:

j) *„**De** voi nu mă vreți, eu vă vreu"* (Negruzzi) (conjuncție subordonatoare lexicalizată, specializată în semantica circumstanțialei condiționale)
k) *Tânăra* **de** *o vezi este prietena lui.* (modificator, substituie conectorul „pe care" ce introduce o relativă)

3.1.3. Lexemul „la"

- Lexicalizată, prepoziția „la" orientează construcția spre un sens spațial, marcând circumstanțialul de loc sau este marcator analitic, ca în exemplele:

a) *Mă duc* ***la bibliotecă.*** (subst., Ac/ complement circumstanțial de loc)
b) *„Dar* ***la*** *cea* ***măicuță****/ Să nu-i spui, drăguță..."* (subst., Ac-proD[4]/ complement prepozițional)
c) *Codița* ***la pisică*** *este dungată.* – stil colocvial (subst., Ac-proG/atribut substantival prepozițional)

- În stilul colocvial, este frecvent folosit acuzativul prin marcatorul „la" în exprimarea dativului sau al genitivului: ***la aceştia*** în loc de ***acestora***.

  O dificultate în analiza gramaticală o constituie confuzia lexemului „la": prepoziție vs adjectivul cantitativ nehotărât invariabil, ca în exemplele:

d) *Am mâncat* ***la*** *cireșe!* (adjectiv nehotărât invariabil[5]/ atribut adjectival)
e) față de: *Vizita* ***la*** *ai săi era obositoare.* (marcator analitic pentru pronumele posesiv *ai săi*, caz acuzativ/ atribut pronominal prepozițional)

- Prin gramaticalizare, prepozițiile din construcțiile cu verbal devin morfeme ale flectivului:

f) morfem de supin: *A plecat* ***la scris.*** (flectiv discontinuu întrerupt al supinului: *a...-s*)

  În exprimarea sensului circumstanțial (de loc sau timp) restrictiv sau limitativ, lexemul „la" apare în construcție cu discursivul adverbial „până":

---
[4] Acuzativ folosit în locul dativului sau al genitivului.
[5] Adjectivele nehotărâte invariabile nu prezintă categoria cazului.

g) *Merg doar până* ***la*** *universitate.* (restricție spațială susținută și prin discursivul adverbial „doar”)
h) *Mă întorc până (pe)* ***la*** *șase.* (restricție a unei temporalități aproximate, marcată prin restrictivul adverbial „până”)

3.1.4. Lexemul „pe”

Omonimia lexemului pe se explică prin lexicalizare sau gramaticalizare.

- Confuzia frecventă în analiza gramaticală a lexemului „pe” se face la nivelul statutului de marcator analitic, ca în exemplele:
  a) *L-am văzut* ***pe prietenul*** *tău.* („pe” intraacuzatival, marcator al genului personal pentru subst., Ac_1/ complement direct)
  b) *Cărțile autentice, nu le schimba* ***pe maculatură!*** („pe” marcă analitică al subst., Ac_3/ complement prepozițional)

- Prepoziția „pe” lexicală marchează sensul spațial sau temporal, ca în exemplele:
  c) *Mă plimb* ***pe aleile*** *parcului.* (sens spațial: complement circumstanțial de loc; marcator analitic al acuzativului pentru nominalul din construcție);
  d) *Vino (până)* ***pe ora*** *20*! (sens al aproximării temporale, ce mai poate fi redată prin sintagme precum: *în jur de, aproximativ la, pe la, până pe* sau prepoziția *după*: complement circumstanțial de timp; marcator analitic al acuzativului).

3.2. Analiza structurilor frazeologice cu prepoziție vs alte structuri

3.2.1. Locuțiune prepozițională: prepoziție + substantiv

- Locuțiunile prepoziționale lexicalizate, specializate în semantica finală, sunt frecvent prezente în discursul jurnalistic („gazetăresc”). Exemplificăm prin uzanța construcției ***în vederea*** .... Semantic, se accentuează „scopul” sau „finalitatea”. Sintactic, se analizează împreună cu nominalul precedat: un circumstanțial de scop, exprimat prin nominal (substantiv sau pronume), în G.

3.2.2. Locuțiunea prepozițională vs locuțiunea adjectivală vs locuțiunea adverbială

- Reținem trei serii de contexte care oferă exemple pentru operarea distincțiilor la nivelul construcțiilor frazeologice avute în vedere, și anume:
  a) Pentru pozițiile numerotate în textul: *Eram* ***în largul*** *mării* (1) *și mă simțeam* ***în largul meu*** (2) *privind, undeva,* ***în larg*** (3)*, la vasele care se legănau pe valuri neostenite.* – propunem următoarea analiză: (1) locuțiune prepozițională, marcator analitic de genitiv pentru nominalul precedat/ complement circumstanțial de loc; (2) locuțiune adjectivală/ atribut predicativ al nominalului (predicativ suplimentar, apud GALR), cu semantica „libertății”, a unei stări ce respiră o stare de spirit neîngrădită; (3) locuțiune adverbială de loc/ complement circumstanțial de loc.

b) Pentru pozițiile numerotate în textul: ***În cursul*** *zilei* (1), *s-a modificat* ***cursul*** (2) *valutar. La activitățile de* ***curs*** (2), *informațiile teoretice și-au urmat* ***cursul*** (2) *firesc. Redactarea lucrării se afla* ***în curs*** (3) *de finalizare. E o activitate* ***în curs***.(3) – propunem următoarele interpretări: (1) locuțiune prepozițională, marcator analitic de genitiv pentru nominalul precedat/ complement circumstanțial de timp; toate pozițiile (2) sunt omonime nominale cu funcții sintactice bine delimitate (subiect/ atribut substantival prepozițional/ complement direct); pozițiile (3) prepoziție, marcator analitic al acuzativului pentru nominalul în Ac_3/ un circumstanțial de mod, respectiv un atribut substantival prepozițional.

c) Pentru pozițiile numerotate în textul: ***În mare măsură*** (1), *pot estima* ***măsura*** (2) *în care au lucrat și, într-adevăr, pot spune, că studenții au lucrat serios,* ***cu asupră de măsură*** (3), ***pe măsura*** (4) *așteptărilor noastre.* – analiza propusă este următoarea: (1) locuțiune adverbială discursivă, fără funcție sintactică; (2) substantiv, Ac_1/ complement direct; (3) locuțiune adverbială de mod (sens „echilibrat, cu cumpătare în interpretări”)/ circumstanțial de mod; (4) locuțiune prepozițională, marcator analitic al genitivului pentru nominal (G_3)/ circumstanțial de mod.

3.2.3. Locuțiune prepozițională (prepoziție + substantiv) + adjectiv posesiv

Adjectivele posesive precedate de aceste prepoziții sau de locuțiuni prepoziționale lexicalizate, marcatori analitici ai genitivului, sunt în cazul acuzativ. Ne referim la locuțiuni prepoziționale de tipul: *în jurul/în fața/ în spatele* etc., lexeme şi construcții frazeologice terminate în: *-a, -(u)l, -le.*[6]

a) În exemplul: *S-a așezat* ***în fața mea/ în spatele nostru***. (adjectiv posesiv, acuzativ/ complement circumstanțial de loc)

b) *A ajuns* ***înaintea ta***. (adjectiv posesiv, acuzativ/ complement circumstanțial de timp)[7]

3.2.4. Locuțiune prepozițională: adverb + *de*

- Construcția *adverb* + ***de***, gramatical, poate fi locuțiune prepozițională vs formant al gradului de comparație: superlativul absolut.

Exemplificăm natura morfologică a construcției de referință prin următoarele contexte:

a) *Locuiesc* ***departe de*** *universitate./ A ajuns* ***înainte de*** *ora închiderii.* (locuțiune prepozițională lexicalizată, jonctiv, marcator analitic pentru Ac_3)

b) *S-a schimbat: a devenit* ***extrem de*** *obositoare.* (locuțiune adverbială lexicalizată, formant al gradului superlativ absolut). Reținem alte construcții similare: *extrem de, teribil de, colosal de, groaznic de, destul de, nespus de, așa de, atât de, cât de, nemaipomenit de* etc.

---

[6] Aceeaşi situaţie este şi în cazul prepoziţiilor de G: *înaintea/ înapoia/ deasupra/ asupra* etc.
[7] Exemple asemănătoare sunt comentate şi de G.G.Neamţu, „T28. Prepoziţii (locuţiuni prepoziţionale)cu genitivul/ adverbe (locuşiuni adverbiale)”, în *op. cit.*, pp. 138-140.

- Prin antepunerea lexemului „de” în construcție cu un adverb, prepoziția e un modificator al adverbului sau uneori poate apărea lexicalizată ca în locuțiunea adverbială. Reținem exemplele:

c) ***De*** *departe vezi venind cetele de cerbi.* (semilexicalizat, păstrează semantica aproximării circumstanței spațiale)

d) ***De departe****, e mai bună*! / ***Pe bune****, vine la aniversarea ta*! (locuțiune adverbială discursivă, asociată cu semantica persuasiunii)

3.2.5. Locuțiune prepozițională vs locuțiune conjuncțională

Referitor la această distincție, precizăm că locuțiunea prepozițională cu acuzativul are corespondent conjuncțional, cele două tipuri de construcții deosebindu-se prin faptul că locuțiunea prepozițională este marcator analitic al cazului, iar locuțiunea conjuncțională este conector (un relatem al subordonării). În acest sens, oferim exemplele:

a) ***În caz de*** *epidemie*, *doar atunci* (1)/ *doar așa* (2)/ *mai ales* (3) ***în caz de*** *epidemie, se vor închide secțiile spitalului.* În acest text: ambele sintagme sunt locuțiuni prepoziționale, marcatori analitici ai acuzativului pentru nominalul precedat, care are funcția sintactică de circumstanțial de timp în (1)/ circumstanțial condițional în (2)/ circumstanțial de cauză în (3), poziții evidențiate prin discursivele adverbiale corelative de tip restrictiv şi cu o circumstanță bine exprimată - s.n. (de timp/ condițional/ cauzal)

b) ***În caz că*** *va fi eradicată epidemia, (doar) atunci se va reveni la programul firesc.* – În acest exemplu: sintagma este locuțiune conjuncțională, conector pentru circumstanțiala de timp, evidențiată prin corelativul adverbial de timp (s.n.)

Concluzii

Chiar dacă este clasa lexico-gramaticală caracterizează prin absența paradigmei, prepoziția cunoaşte o dinamică prin prezența în actele de limbaj, unde îşi manifestă unul sau mai multe roluri, şi anume: *marcator analitic cazual* pentru nominalul precedat, *modificator* în cazul poziției de atribut sau nume predicativ, predicativ suplimentar, *relatem (jonctiv).* când activează *sensul relațional* din cadrul grupului nominal cu prepoziție (grup prepozițional, apud GALR), dirijând *rolul funcțional* al poziției sintactice; *morfem* al flectivului verbal de infinitiv şi supin. Interpretări interesante oferă omonimiile lexicale prin interpretarea cărora se distinge prepoziția/ locuțiunea prepozițională de alte clase lexico-gramaticale.

Studiul asupra acestei clase lexico-gramaticale va fi completat printr-*o gramatică normativă a prepoziției*, subiect al articolului viitor.

Bibliografie

1. *** „Prepoziția" în *Gramatica limbii române. I Cuvântul* – GALR. I, coord. Valeria Guțu Romalo, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005, pp. 607-630.

2. CHIOREAN, Luminița, „Prepoziția. Precizări preliminarii la demersul teoretic (I)", în *Studia Universitatis „Petru Maior". Philologia*, nr. 21, Editura Universității „Petru Maior" din Tg. Mureş, 2016, pp. 28-38.

3. DRAŞOVEANU, D. D., *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997.

4. FELECAN, Daiana „Prepoziția – valori funcționale", în vol. *Mioara Avram in memoriam*, coord. Silvia Pitiriciu, Editura Sitech, Craiova, 2015, pp. 121-130.

5. GUȚU ROMALO, Valeria, *Corectitudine şi greşeală (Limba română de azi)*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1972.

6. NEAMȚU, G.G., „T27. Prepoziție – impune caz/ nu impune caz" ...– ...„T33. Locuțiuni prepoziționale/ locuțiuni conjuncționale", în *Teoria şi practica analizei gramaticale - distincții şi ... distincții*, Paralela 45, Piteşti, 2007, pp. 136-159.

7. NEAMȚU, G.G. „Observații pe marginea grupării „prepoziție + adjectiv" în română", în *Studii şi articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca, 2014, pp. 289-296.

8. PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, DRAGOMIRESCU, Adina, NEDELCU, Isabela, „Prepoziția şi grupul prepozițional", în vol. *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice şi exerciții*, Editura Universității din Bucureşti, 2010, pp. 197-207.

9. PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, „Gramatica formelor omonime „a", în vol. *Înspre şi dinspre Cluj. Contribuții lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamțu la 70 de ani,* coord. Ionuț Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor şi Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, pp. 497-507.

ACCENTUL PE CULTURĂ ŞI VALORI ÎN STRUCTURA SISTEMULUI BLAGIAN DE GÂNDIRE

Emphasis on Culture and Values in Blaga's Philosophical System

Eugeniu NISTOR[8]

Abstract

A thinker and metaphysician of the mysteries of the world and the depths of the human soul, in his philosophical system Lucian Blaga focused on the way in which the basic elements of a culture operate within the various human communities or isolated individuals (ethnic communities, peoples, nations, personalities etc.). In order to achieve this critical analysis he resorted to the structural arrangement of the known data in a stylistic matrix of maximum generality, in which the categories of spirituality can be quantified and valued, highlighting thereby a modern vision of the cultural-historical phenomenon in time and space. Even more interesting is the application the Romanian thinker makes, by viewing the various basic issues of the Romanian culture, through the prism of categorical elements of the stylistic matrix. This is then deepened in the analysis the philosopher dedicated to the artistic phenomenon, but also to the religious one, where we detect the increased attention due to the sensitiveness of the topic, hence resulting probably Blaga's extra objectivity regarding the structuring of religious values.

Keywords: philosophical system, cultural theory, axiological focusing, mioritic space, religious values.

Gânditor român sistematic, Lucian Blaga (1895-1961) şi-a consolidat pregătirea filosofică şi şi-a conceput opera sub influenţa gândirii occidentale. Sursele din care s-a „alimentat" continuu spiritual şi care i-au catalizat ideile sunt dintre cele mai diverse: ele încep cu operele filosofilor greci clasici, creatori de mari sisteme de gândire (Platon, Aristotel, Plotin ş.a.), şi continuă cu gânditorii perceptivişti-senzualişti britanici, cu predispoziție pentru cercetarea cauzalității şi a intelectului omenesc (George Berkeley, John Locke, David Hume), cu unii filosofi germani romantici (Goethe, Schelling), cu mari gânditori europeni din epoca modernă (Schopenhauer, Kant, Hegel) şi cu diverşi filosofi din epoca contemporană (Nietzsche, Bergson, Poincare, Spengler, Simmel, Freud, Keyserling, Chamberlain ş.a.).

Luând lucrările în ordinea cronologică a alcătuirii sistemului, prima treaptă este „Trilogia cunoaşterii" (cuprinzând volumele: *Eonul dogmatic*-1931, *Cunoaşterea luciferică*-1933, *Censura transcendentă*-1934), urmată de „Trilogia culturii" (cuprinzând: *Orizont și stil* -1935, *Spațiul mioritic*-1936, *Geneza metaforei și sensul culturii*-1937) şi de „Trilogia valorilor" (cuprinzând: *Artă și valoare*-1939, apoi volumul *Gândire magică și religie*, în care a topit ulterior două „cărţi": *Despre gândirea magică*-1941 şi *Religie și spirit*-1942), reprezentând cea de-a treia treaptă a „construcției". Să precizăm însă că ultima treaptă a sistemului, cea de-a patra, este „Trilogia cosmologică", care a fost încheiată mult mai târziu, abia după război (ea cuprinzând volumele: *Diferențialele divine*-1939, *Aspecte antropologice*-1947-1948 şi *Ființa istorică*-1959).[1]

[8] Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Încă din teza sa de doctorat, susţinută la Universitatea din Viena, în 1920, şi publicată la Cluj, doi ani mai târziu, sub titlul *Cultură şi cunoştinţă,* după ce aminteşte de variabilitatea funcţională a ideilor, cuprinse adesea în „teorii unilaterale”, cum ar fi *teoria metafizică* sau *teoria pragmatică*, Lucian Blaga îşi declină preferinţa pentru *teoria culturală*, din perspectiva căreia construieşte „Trilogia culturii” – cea mai rezistentă parte a sistemului său de gândire – sincronă în epoca interbelică cu concepţiile „paideumatice” sau „faustice” ale unor filosofi europeni „la modă” atunci (Riegl, Frobenius, Spengler, Worringer), la care ne vom referi pe larg în studiul nostru.

Arătând că morfologia culturii nu mai înţelege spaţiul în spiritul raţiunii kantiene, deşi îl situează tot în conştiinţă, Lucian Blaga atrage atenţia asupra rolului spaţiului ca potenţator variabil de sensibilităţi în cadrul diverselor culturi. Aici el vine cu o contribuţie proprie, remarcând existenţa în *dublete categoriale* a unui orizont spaţial al sensibilităţii conştiente şi a unui orizont spaţial al inconştientului, distincte unul de celălalt. Dar, susţine el, dacă există un orizont spaţial al inconştientului, atunci obligatoriu trebuie să fie şi un orizont temporal al inconştientului. Într-o manieră proprie, metaforică, dimensiunilor timpului, ca manifestări ale inconştientului, Blaga le dă denumiri sugestive; astfel, prezentul este *timpul-fluviu,* trecutul – *timpul-cascadă,* iar viitorul – *timpul-havuz,* acestea regăsindu-se în proporţii mai mari sau mai mici, în chip nuanţat, având valori caracterizante pentru profilul cultural al fiecărui ins sau colectivităţi umane. Însă – fapt foarte important – tocmai variabilitatea acestor dublete categoriale, ale sensibilităţii conştiente şi ale inconştientului, constituie factorii determinativi ai diverselor culturi. Aceşti factori nu acţionează însă singuri!

Pasionat de construcţii teoretice, filosoful român nu poate ignora reacţia spiritului uman, prin care spaţiul şi timpul sunt investite cu valori; el îi spune acestui proces *accent axiologic*, care poate fi *afirmativ* (de recunoaştere a valorilor) şi *negativ* (de respingere a nonvalorilor). Tot aici, filosoful mai descrie o categorie plină de semnificaţii a inconştientului – *atitudinea faţă de destin* – prin care sufletul cultural optează pentru unul din cele trei sensuri / posibilităţi fundamentale: *anabasic* (de înaintare, de expansiune, specific europeanului), *catabasic* (de timorare şi retragere în sine, specific indianului şi egipteanului) şi *neutru* (echivalent al stării pe loc, specific etiopianului). În sfârşit, ultima categorie de forţă a matricii stilistice, legată nemijlocit de nevoia omului de a întruchipa forme, este *năzuinţa formativă* sau tendinţa de structurare a imaginii lucrurilor într-o variaţie formală, în funcţie de un orizont cultural sau altul, de o epocă sau alta, de o individualitate sau alta, şi aici filosoful sesizează preferinţa pentru unele manifestări dihotomice care „lucrează” adânc în inconştient, şi anume: *modul tipizat* (din cultura antichităţii greceşti, filosofia lui Platon, arhitectura cu forme geometrice euclidiene etc.), *modul individualizant* (din mitologia popoarelor germanice, religia protestantă, metafizica monadologică a lui Leibniz etc.) şi *modul stihial* (din arta egipteană, pictura şi metafizica bizantină etc.). Toate aceste categorii, la care se adaugă şi unii factori secundari, care însă exercită şi ei unele influenţe, deloc neglijabile, constituie laolaltă o matrice stilistică. Componenţa acesteia este eterogenă iar

elementele ei sunt relativ autonome, manifestându-se distinct şi extrem de variabil în spaţiu şi timp.

Toate acestea au fost doar un fundament teoretic pentru aplicaţia consacrată definirii sufletului românesc. Aşa se face că spaţiul mioritic blagian ne uluieşte, în primul rând, prin încercarea temerară a filosofului de a ne oferi, dintr-un unghi nu prea comod, *o viziune stilistică originală asupra culturii române*, dar şi modalitatea ingenioasă a acestuia de a-şi pune în valoare conceptele operaţionale ale matricii stilistice printr-o demonstraţie „practică”. Deşi este limpede, pentru oricine se încumetă să sondeze în profunzime, că epistemologia blagiană a matricii stilistice nu se suprapune cu prea mare fidelitate peste *categoriile mioritice*, fapt ce ne îndeamnă să ne întrebăm: *Sunt acestea chiar atât de atipice?!*

Cu toate că spaţiul mioritic ne transpune într-un orizont cam feeric şi sub o lumină cam paradisiacă, totuşi, să recunoaştem, unele idei se încheagă şi articulaţiile lor îşi vădesc adesea valabilitatea funcţională. *Plaiul mioritic ondulat,* succesiunea infinită de deal şi vale, prezent şi în rezonanţele doinelor şi baladelor noastre, strecurat în decursul veacurilor şi mileniilor în inconştientul individual şi colectiv, ar fi prima dintre categoriile abisale ale sufletului românesc. Acesteia i se mai adaugă *sentimentul destinului* care, în terminologia lui Blaga ar fi reprezentat de o înaintare în *sens anabasic*, dar cu o anume specificitate: de veşnic suiş şi coborâş, păstrând cu îndărătnicie, în adâncurile subconştientului, relieful ondulat al plaiului şi al văii. Influenţat de locul său de obârşie, inconştientul individual şi colectiv al românului ajunge să transforme peisajul într-o obsesivă *nostalgie orizontică,* care se manifestă apoi cu întreaga ei încărcătură de duioşie, oriunde s-ar afla pe globul terestru. Această misterioasă comuniune cu plaiul şi cu strămoşii lui care dorm sub plai, are semnificaţii totemice, mai ales în asocierea pe care omul mioritic o face între moarte şi extazul nunţial, reflectate de versurile din *Mioriţa,* impresionante prin sentimentul complex al „fatumului.”[2]

Problema *orizontului temporal* este foarte vag amintită de Blaga: el susţine că sufletul mioritic s-a încăpăţânat, vreme de secole, să boicoteze istoria şi să trăiască retras, în cochilia de scoică a unei vieţi anistorice, preferând o existenţă de tip organic. Este aici o încărcătură plină de mister a modului ontologic adoptat de o întreagă etnie, pe timp neprecizat. Filosoful numeşte acest mod „boicot” al istoriei, şi nu altfel! Orice adaos sau orice minus în descrierea acestui mod de existenţă, nuanţează în alt sens (până la deformare) teoria blagiană. Şi aici putem arăta, ca exemplu de nuanţare, viziunea nihilistă asupra destinului formulată, în umbra filosofiei lui Nietzsche, de Emil Cioran, care critică platitudinea insului comun, dominat de o „fatalitate inexorabilă” şi de „spiritul de turmă.” [3] Dar în filosofia românească au mai existat concepţii similare lui Blaga despre sufletul autohton: cea a lui Mircea Vulcănescu, preocupată să rezume destinul românesc la o însumare a „ispitelor” sale, care nu sunt altceva decât tulburătoarele „latenţe” ale trecutului sau ale modului său de viaţă, biologică şi spirituală.[4] Dintr-o cu totul altă perspectivă înţelege destinul C. Rădulescu-Motru, care pune accentul pe „energiile fecunde” ale unui neam ce, prin intervenţia lor, pot zăgăzui sau înlătura manifestările

pesimiste, iraționale, brutale și demonice ale vieții (niciodată înțelese ca mișcări geometrice uniforme), intervenind și corectând astfel, din mers, viitorul unei colectivități umane.[5]

Gânditorul din Lancrăm a arătat cu claritate că românul și-a prețuit și chiar divinizat orizontul spațial mioritic și că a preferat, adesea, să se retragă din istorie, adică s-o boicoteze – prin urmare, nu ne este greu să constatăm *accentul axiologic pozitiv pus pe cadrul spațial*, și cel negativ pus pe *cadrul temporal,* care l-a îndemnat la o viață „anistorică", de tip organic. *Organicul* este, în concepția lui Blaga, o categorie nouă a spiritualității românești, vizibilă atât în stilul arhitectural și în modul de așezare a caselor, cât și în metrica poeziei populare și, mai ales, în manifestările spiritualității creștine ortodoxe.

Într-o analiză comparativă a spiritualităților creștine (catolică, evanghelică și ortodoxă), filosoful insistă pe caracterul bipolar al acestora, orientarea lor fiind atât spre transcendent cât și spre vremelnicie, cu notele de particularitate ale fiecăreia, subliniind însă că diferențierile sunt mai curând de natură stilistică decât ideatică. Astfel, la catolici, transcendența rămâne inaccesibilă, iar categoriile vremelniciei sunt marcate de instituția bisericii, „ca stat al lui Dumnezeu pe pământ", și năzuința de putere cezarică; la protestanți avem aceeași viziune asupra transcendentului, dar pluseazá categoriile libertății individuale; în timp ce la ortodocși bipolaritatea este dată de pendularea continuă a spiritului între transcendența inaccesibilă și categoriile vremelnice ale organicului, „văzute" parcă prin lentilele ochelarilor purtați de morfologiști. Exemplele oferite de Blaga sunt multiple, deoarece el întrezărește aici un larg *pervaz* deschis către întreaga spiritualitate ortodoxă balcanică și răsăriteană. Cele trei tipologii religioase sunt diferențiate între ele printr-un întreg evantai de factori, precum: concepțiile despre biserică, concepțiile despre națiune, *diferențieri datorate* – formelor de graiuri, unghiului cultural, misionarismului, prozelitismului și magiei, conceptelor despre salvare, tipurilor umane și modurilor cum cele trei biserici își desfășoară ritualurile.

Însă *transcendentul care coboară* constituie, în gândirea blagiană, al doilea pol al spiritualității creștine, în raport cu care diferențele de viziune sunt datorate unei categorii stilistice, ținând, de această dată, de arhitectura religioasă a Agiei Sofia din Constantinopole; astfel este anunțată cea mai importantă categorie a ortodoxismului – *orientarea sofianică* – care, prin apel la filosofia greacă (*sophia* = înțelepciune), capătă sensul mai larg de înțelepciune divină, cu rol intermediar între Dumnezeu și lume (conform concepțiilor lui Dionisie Areopagitul, Florenski și Bulgakov). În *Miorița* sofianicul transfigurează natura care devine „biserică", iar moartea mioritică este asemănată cu un act sacramental, fiind asociată cu a „lumii mireasă". Pentru argumentarea ideilor sale, filosoful recurge la unele viziuni sofianice, depistate în mitologia noastră autohtonă, între care: „pământul transparent", „grâul cristologic", „slujba vântului", „cerul megieș" etc., specificând însă că acestea au fost asimilate, în timp, din cultura altor popoare.[6]

Năzuința formativă a sufletului românesc și-a declinat demult – susține Lucian Blaga – preferința pentru motivele geometrice și stihiale, ce se vădesc mai ales în *ornamentica artei populare* (costume, incizii pe unelte, porți de lemn și pridvoare, pe vase de lut etc.), toate fiind decorate cu motive geometrice, dintre care unele sunt specifice și altor popoare

europene sau balcanice. Dar matricea stilistică autohtonă nu ar fi completă dacă i-ar lipsi *dragostea pentru pitoresc şi podoabă* iar – când se referă la arhitectura religioasă – nu s-ar lămuri rostul frescelor care contribuie la accentuarea impresiei de contopire a naturii cu zidurile bisericilor, lăsând astfel ca revelaţia divină să se reverse nestăvilită şi în afara acestora, peste grădini şi câmpuri, peste crânguri şi peste păduri. Catrinţa, broboada, pălăria, ţundra ciobănească, pieptarul, şerparul, cămaşa, credinţele magice (femeile spre a fi frumoase trebuie să se spele în apele din care se adapă curcubeul, boabele de mazăre vărsate pe jos văzute ca lacrimi ale Maicii Domnului, lemnele arse care se „răzbună" şi îşi depun, noaptea, frunzele în geamuri, Abel văzut în lună cu capul spart suspendat peste un ciubăr etc.), *sfătoşenia proverbelor* – toate sunt expresii ale pitorescului, izvorând din adâncurile unui bogat substrat metafizic; *lirica populară românească* – cu încărcătura ei, nici prea grea nici prea uşoară, a *dorului neistovit,* analizat în diversele lui ipostaze, mergând de la dragostea pentru fiinţa iubită până la exprimarea tristeţii şi urâtului în doine şi bocete de jale – se alimentează şi ea din acelaşi fond misterios, contribuind, fără îndoială, la nuanţarea stilistică. Dar această tendinţă de a insufla tuturor determinantelor active o anumită „surdinizare" este o altă trăsătură reprezentativă a duhului românesc, şi anume: *discreţia.*

Legat de *configuraţia spaţiului mioritic,* se pot face unele asocieri şi comparaţii cu elemente şi manifestări semnificative, înregistrate în decursul veacurilor în istoria culturală, în etnografia şi folclorul nostru. Astfel, în ceea ce priveşte reprezentarea „onduliformă", nu este prea greu să o sesizăm în scrierile lui Dimitrie Cantemir (ca fenomen de „creştere" sau „descreştere") şi Vasile Conta, la acesta din urmă ca teorie argumentată a „ondulaţiunii universale", în care undele se desfăşoară ciclic, cu traseul marcat de trei momente: „curbă suitoare", „punct culminant" şi „curbă coborâtoare." Interesantă este la Conta şi concepţia sa privitoare la „înrâurirea mediului" asupra energiei şi „generării spontanee" a speciilor, ca şi soluţia de revigorare pentru „fiinţele organice superioare": *încrucişarea* şi *emigrarea,* cu efecte atât mai vitale cu cât rasele-mame contopite sunt mai aproape de punctele culminante ale undelor lor. Părăsirea greoaielor pietre ale tradiţiilor însemnând nu doar înnoire biologică, ci şi spirituală. Iar la Vasile Pârvan *ritmul istoric* este echivalentul unui ritm spiritual iar undele ritmice pot fi „închise", „statice" (pentru artă, ştiinţă şi filosofie) şi „deschise" (când spectrul lor se revarsă în mediul social, politic şi religios). Acelaşi savant susţine că nu „fatalismul cosmic" i-a marcat destinul ţăranului român, cât morala păgâno-creştină, prin care s-a lăsat pătruns de credinţa că răutatea şi nedreptăţile nu vor rămâne nepedepsite, astfel încât acesta poate aştepta cu „resemnare filosofică" până la ceasurile Judecăţii de Apoi.[7] Dar toate aceste aspecte nuanţate şi modul cum se reflectă ele în structura categoriilor blagiene ar necesita un studiu separat, care ar însemna, automat, să ne abatem de la scurta noastră incursiune în filosofia culturală a lui Lucian Blaga, astfel încât ne oprim aici, amânând investigaţia pe această direcţie pentru altădată.

Arhitectura sistemului de gândire al lui Lucian Blaga continuă să reflecte o creaţie durabilă şi singulară în cultura românească. Aceasta deşi au fost (şi încă mai sunt) ofensive critice îndreptate împotriva măreţei construcţii, însă nimic nu i-a afectat până în prezent

temeliile conceptuale şi alcătuirea măiastră de idei. Poate că chiar de aici derivă şi marele interes pe care opera blagiană continuă să îl stârnească printre cunoscătorii de filosofie. Marele păcat este că încă nu avem o traducere integrală a sistemului filosofic blagian în limbi de circulaţie internaţională, şi mai ales în germană şi engleză; e-adevărat că au fost unele încercări temerare în acest sens – între care şi traducerea în limba franceză a câteva dintre volumele sistemului, întreprinsă de George Dănescu Piscoci, la Paris, în urmă cu un deceniu – dar difuzarea acestora a fost extrem de restrânsă şi, astfel, aria lor culturală limitată.

Conceput în cicluri de creaţie (denumite „trilogii"), sistemul de gândire al filosofului român are în centru *ideea de mister*. Revelarea misterelor lumii prin plăsmuiri teoretice este însă dincolo de posibilităţile cunoaşterii obişnuite (denumită „paradisiacă"), ea constituind obiectul unui tip special de cunoaştere – denumită „luciferică" sau „minus-cunoaştere"; dar accesul insului uman la acest ultim tip de cunoaştere este limitat de „censura transcendentă" şi îngrădit de Marele Anonim, tocmai pentru a evita primejdia unei anarhii cosmice. Aceste coordonate ale gnoseologiei blagiene, iniţiate în „Trilogia cunoaşterii" vor suferi unele modificări în cea de-a treia treaptă din arhitectura sistemului blagian de gândire – „Trilogia valorilor" (care, descoperim că este de fapt o tetralogie, cuprinzând nu trei, ci patru volume, după cum urmează: *Artă şi valoare*, *Despre gândirea magică*, *Religie şi spirit* şi *Ştiinţă şi creaţie*) – devenind „cunoaştere de tip I", respectiv „cunoaştere de tip II". Publicând cărţile amintite mai sus, iniţial ca lucrări individuale, filosoful recurge ulterior la un artificiu, pentru a salva ideea de „trilogie", editându-le într-un singur volum, sub titlul „Trilogia valorilor", la Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1946, în cadrul căruia „topeşte" conţinutul din *Despre gândirea magică* şi *Religie şi spirit*, într-o singură carte, cu titlul *Gândire magică şi religie*. În conţinutul operei sunt explicate, în detaliu, unele aspecte delicate ale constituirii, de-a lungul istoriei, a diverselor tipuri de valori umane.

Pentru o mai bună înţelegere a miezului problemei, aşa cum rezultă el din lucrările blagiene, vom recurge la câteva schiţe rezumative. Astfel în volumul *Artă şi valoare* accentul cade pe originea şi funcţiile artei, pe autonomia ramurilor culturale, pe diferenţa dintre talent şi geniu, pe satisfacţia artistică, pe distincţia dintre frumosul natural şi cel artistic (legea nontransponibilităţii), filosoful reliefând cinci categorii de valori estetice de care ar trebui să se ţină cont în orice evaluare axiologică corectă (*valori polare*, constituite din termeni polari compuşi; *valori vicariante*, derivate din planul conştiinţei, care determină gustul; *valori terţiare*, aparţinând exclusiv sensibilităţii artistice; *valori flotante*, ţinând de osmoza artelor şi genurilor; şi *valori accesorii*, care ţin de cadrul exterior al operelor de artă, precum rama, scena, coperta, postamentul etc.).

În *Gândirea magică* filosoful se referă la necesitatea efectuării unei distincţii teoretice între mit şi magie, prin raportare atât la cele două moduri de existenţă structurate în trilogiile anterioare (orizontul lumii date şi orizontul misterului), cât şi la centrul metafizic nevăzut, guvernat de Marele Anonim Generatorul. În această distincţie comparativă, creaţiile mitice sunt încercări *gândite* de revelare a misterului, antrenând metafora şi

imaginarul în ansamblul desfăşurat al travaliului artistic, în timp ce magicul este mai mult *trăit,* configurația lui fiind total inaccesibilă intelectului, simțurilor sau imaginației. Filosoful apreciază că încărcătura inițială a magicului constituie „sarea oricărei culturi”, constituind o „putere” deloc neglijabilă pentru stimularea elanului creator al ființei umane, ea având atât o *natură simili-fizicală*, prin capacitatea de a acționa la distanță fără a avea intermediar şi prin acțiunea ei nelimitată în spațiu şi timp, cât şi o *natură psihoidă* (prin posibilitatea de a se transmite de la un corp la altul). Scăpând de sub influența factorilor stilistici, ideea magicului îndeplineşte, în viziunea lui Lucian Blaga, nu mai puțin de şase funcții, între care primează *funcția ontologică*, aceasta fiind o semirelevare stereotipă a misterului; dar el recunoaşte că există totuşi şi o *funcție cognitivă,* având în vedere mentalitatea insului primitiv şi a țăranului care încearcă să-şi explice o serie de probleme obscure; de asemenea îi atribuie şi o *funcție vital sufletească;* cea de-a patra funcție fiind cea *pragmatică*, de orientare în lumea experiențelor naive; penultima funcție este cea *poetică*, fără de care poezia ar fi lipsită de valențe metafizice; iar ultima funcție atribuită este cea *religioasă,* pe care gânditorul o aşează la izvoarele sacralității, ca punct inițial de pornire a oricărei religii. De asemenea, ar trebui să precizăm că elemente ale fondului religios şi valori ale spiritualității religioase sunt prezente peste tot în structura sistemului blagian de gândire dar şi că cele mai semnificative, în reflectarea aspectelor culturale, sunt de găsit în *Religie şi spirit,* unde sunt explicate, adesea, în detaliu, modalitățile de constituire, de-a lungul istoriei, a diverselor tipuri de valori umane. Rezumând, apreciem că analiza întreprinsă de filosof în privința valorilor religioase întruneşte toate exigențele filosofiei, fiind perspectiva preferată de acesta, deoarece nu limitează demersul pornit la simpla contabilizare a materialului documentar, aşa cum se întâmplă în *cadrele ştiinței*, şi nici nu „îngheață” dezbaterea de idei, încremenind-o cu totul într-o structură dogmatică (oricare ar fi aceasta), aşa cum se întâmplă în *cadrele teologiei*. În prima etapă a cercetării gânditorul catalogheză şi comentează un foarte bogat şi divers material specific, apoi defineşte religia şi limitele obiectului ei de acțiune, pentru ca ulterior să sublinieze importanța factorilor stilistici în configurarea valorilor religioase, dovedind, în demersul său critic şi axiologic, că şi fenomenul religios, „în aparență atât de straniu şi de excepțional, se integrează în ordine umană ca şi alte fenomene ale spiritului creator.”[8]

În finalul studiului nostru suntem datori să subliniem faptul că sistemul de gândire al lui Lucian Blaga a fost recunoscut de la început ca fiind cel mai original şi mai amplu din întreaga cultură română, fiind apreciat ca atare de susținători şi criticat cu asprime de denigratori (deşi chiar şi aceştia au fost nevoiți, în cele din urmă, să-i recunoască originalitatea!). Intrat într-un con de umbră după 1945, ca urmare a neaderării filosofului la rânduielile politice staliniste, instalate în România pe tancurile sovietice, opera sa filosofică a fost exclusă vreme de câteva decenii din circuitul cultural al epocii, abia prin anii ’80 ai secolului XX intrând din nou în atenția unor cercetători autohtoni, majoritatea provenind din mediul academic, aşa precum: Ion Mihail Popescu, Gheorghe Vlăduțescu, Al. Surdu, Al. Boboc, Mircea Flonta, Angela Botez ş. a. După 1990 cercul celor interesați de filosofia lui Blaga s-a lărgit continuu, cuprinzându-i şi pe unii comentatori străini, care

au depistat şi au subliniat, în scrierile lor, ideile de rezistenţă şi de profundă originalitate ale gândirii blagiene, dintre aceştia amintindu-i pe: americanii Calvin O. Schrag, Archie B. Bohm şi Michael Scott Jones, britanicul R. T. Allen, israelianul Norman Siemmens, germanul Klaus Heitmann, austriecii Gerd-Klaus Kaltenbrunner şi Rainer Schubert, italianul Antonio Banfi, mexicanul Hugo Gutierrez Vega ş.a. Mai toţi comentatorii oneşti, din ţară şi din străinătate, au reliefat în studiile lor structura solidă a conceptelor filosofice axate pe aspectele culturale şi valorice ale sistemului de gândire al lui Lucian Blaga şi, în special, arhitectura măiastră de idei a matricii stilistice, care-i conferă o incontestabilă originalitate şi durabilitate temporală.

Note şi bibliografie:

1. Reproducem aici „sistemul" alcătuit de filosof în prima etapă, în ordinea cronologică a apariţiei cărţilor lui componente, fără a ne referi la *adaosurile* stabilite ulterior, prin Testamentul editorial din 25 august 1959. Configuraţia finală a sistemului poate fi considerată încheiată, conform prevederilor stipulate în Testamentul editorial, în momentul în care Lucian Blaga afirma: „Dorinţa mea este ca toate aceste lucrări să apară în patru tomuri împărţite astfel: „Trilogia cunoaşterii": 1. *Despre conştiinţa filosofică* (manuscris litografiat), I. *Eonul dogmatic,* II. *Cunoaşterea luciferică,* III. *Cenzura transcendentă*, 2. Supliment: *Experimentul şi spiritul matematic*; „Trilogia culturii": I. *Orizont şi stil*, II. *Spaţiul mioritic,* III. *Geneza metaforei şi sensul culturii*; „Trilogia valorilor": I. *Ştiinţă şi creaţie*, II.*Gândire magică şi religie*: 1.*Despre gândirea magică,* 2. *Religie şi spirit*, III. *Artă şi valoare;* „Trilogia cosmologică": I. *Diferenţialele divine,* II. *Aspecte antropologice* (litografiat), III. *Fiinţa istorică* (manuscris)." (Vezi Dorli Blaga – *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2004, p. 46)

2. Lucian Blaga – *Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 25
3. Emil Cioran – *Omul fără destin,* în revista „Târnava", Târgu-Mureş, anul III, nr. 12 (8) / 1993, p. 7
4. Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenţei*, ediţie de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, l99l, p. 15
5. C. Rădulescu-Motru – *Timp şi destin,* cuvânt înainte de Nicolae Bagdasar, prefaţă de Ion Frunzetti, Bucureşti, Editura Saeculum I. O. şi Editura Vestala, 1996, p. 39
6. Lucian Blaga – *Spaţiul mioritic*, op. cit., pp. 99-101
7. Vasile Pârvan – *Scrieri,* text stabilit, studiu introductiv şi note de Alexandru Zub, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1981, p. 381
8. Lucian Blaga – *Religie şi spirit*, Editura „Dacia Traiană" SA, Sibiu, 1942, p. 9

CĂRŢILE, EXILUL ŞI EPOCA INTERNETULUI
Books, Exile and the Age of the Internet

Dumitru-Mircea BUDA[1]

Abstract

In a historic draft of the concept of exile, starting from the semantic resonance of the word, the paper attempts to distinguish a typology of the European exile, identifying its most common locations and features. The literary representations are added to the historical data, describing some relevant aspects of the concept's cultural history – from Antiquity to the 20th century. From ancient epics about the neo-platonic essence of exile in the world, passing through the tragedies written by the French classics, a certain thematic modulation may be seen. It foresees the acute transformation of exile on the end of the 19th and throughout the 20th century. As it is interweaved with the rise of nations and the fall of the great European empires, the exile encodes, in its code, the effects of the global political conflicts from which the two world wars of the century arise. The installation of two successive totalitarianisms, Fascism and Communism, generates two corresponding exiles in Europe, and the paper claims that their anatomy should be studied complementary, in a sort of reciprocal mirroring, according to a suggestion by John Neubauer.

Keywords: *Antiquity, Immigration, 20th Century Europe, Totalitarianism, Revisiting*

Criticul literar de origine română Thomas Pavel observA, într-un studiu apărut în volumul *Exile and Creativity: Singposts, Travelers, Backward Glances*[2], faptul că puţini intelectuali premoderni sunt reţinuţi de istorie pentru decizia lor de a-şi părăsi patria doar din raţiuni politice. Ovidiu, de pildă, e izgonit de Augustus ca pedeapsă pentru relaţia cu fiica împăratului. Dacă Dante şi Hobbes au probleme de natură politică, iar Bayle părăseşte Franţa pentru a scăpa de persecuţia religioasă, Descartes se retrage din Paris din mai multe raţiuni, dintre care, probabil cea mai puternică, e nevoia de solitudine. Poussin alege Roma pentru că, la mijlocul secolului XVII era, incontestabil, centrul lumii artistice europene. Deşi căutările lui Dante pot fi comparate cu cele ale lui Thomas Mann şi Czeslaw Milosz, exilul lui Descartes în Olanda seamănă, mai degrabă, cu mutarea lui Rene Girard în America, în vreme ce decizia lui Poussin de a trăi în Roma aminteşte de preferinţa pentru Paris a lui Brâncuşi sau Picasso.

Thomas Pavel propune, încercând să clarifice noţiunea de *exil,* o serie de distincţii necesare. „*Substanţa noţiunii,* spune criticul, *e metaforică, tocmai de aceea exilul poate fi echivalat multor fenomene, mai ales sentimentului alienant al fiinţei umane – acela al neapartenenţei structurale la lume*"[3]. Înţeles în sensul real, însă, „*exilul e o subcategorie a noţiunii mai generale de mobilitate a individului peste spaţii şi limite geografice şi politice. El implică ideea refugiului forţat (opusă celei a expatrierii voluntare) care se petrece, de regulă, din pricini politice sau religioase, mai adesea decât din*

[1] Assistant Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Thomas Pavel, *Exile as Romance and as Tragedy,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, USA, 1998, p. 26

[3] *Ibidem*

acelea economice"[4]. În ultimele secole, exilul are aproape exclusiv o formă individuală, fiind transformat în experienţă solitară, deci, a subiectului (opunându-se astfel *diasporei* şi emigraţiei colective), deşi în condiţiile unor contexte istorice mai primitive poate implica şi un întreg popor – exilul evreilor la Babilon sau exilul crimean sub talinism. În aceste două cazuri din urmă, apare un element nou al conceptului, în corolarul aspectului impus, forţat, al ex-patrierii. Acela al „*speranţei în virtualitatea întoarcerii în patria orginară*"[5], cum scrie Thomas Pavel, o speranţă care nu le îngăduie exilaţilor să îşi piardă, definitiv, legătura psihologică şi afectivă cu originea. Vorbim, deci, în semantica exilului, pe lângă natura coercitivă a mutării, pe lângă motivaţiile de ordin religios sau politic, şi despre această „*credinţă a exilatului în posibilitatea întoarcerii acasă*".[6]

În definiţia cea mai strictă, exilul e omologabil, deci, pentru Thomas Pavel, unei coerciţii impuse de către societate. Dacă în forma lui ostracizantă şi de interdicţie, acesta pur şi simplu nu permite „vinovaţilor" să mai calce solul patriilor, deportarea îi mută forţat pe aceştia într-un anume spaţiu determinat al exilului, desemnat, cum ar veni, de o autoritate, în conformitate cu anumite legi. Thomas Pavel recurge aici la exemplul lui Temistocle care, izgonit din Atena, merge în Persia, inamicul numărul unu al patriei lui originare. Dar şi la acela al colonelului Dreyfus, pe care, mai vizionare din fire, după cum observă criticul, autorităţile franceze îl închid pe pe Insula Diavolului.

Şi în accepţiunea lui Thomas Pavel termenul de *exil* îşi modulează semantica în epocile recente, el fiind „*aplicat acelora care-şi părăsesc ţara de baştină cu propriul consimţământ, ca o precauţiune faţă de ameninţarea persecuţiei religioase sau politice – aceea politică incluzând aici, ca tipologie, persecuţiile totalitarismului în numele unei ideologii, rase sau clase sociale.*"[7]

Arta şi exilul. Sensuri şi implicaţii

E discutabil care anume dintre *artişti* (artişti plastici, muzicieni etc.) şi *scriitori* sunt într-o poziţie mai privilegiată în condiţia de imigranţi. Într-un anumit sens, crede Linda Nochlin în studiul ei *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*[8], privilegiaţi par artiştii, pentru că universul vizual pierde mai puţin în traducere. Pentru scriitori, adaugă autoarea, exilul şi pierderea limbii native pot fi devastatoare, văduvindu-l pe subiect de calea lui de acces la realitate. *„Această ruptură radicală dintre cuvânt şi lucru e a alchimie disecantă, golind cuvântul nu doar de semnificanţă ci şi de culori, striaţii, nuanţe. Reprezintă pierderea legăturii cu viaţa"*[9], în cuvintele Evei Hoffman. „Ce s-a petrecut cu mine în această lume nouă?" se întreabă scriitoarea în tulburătoarea ei explorare a lumii exilului, *Lost in translation (1989)*. *„Nu ştiu. Nu văd ceea ce văzusem, nu înţeleg ceea ce în faţa mea. Nu mai sunt*

[4] *Idem.,* p. 27
[5] *Idem.,* p.26
[6] *Ibidem*
[7] *Ibidem*
[8] Linda Nochlin, *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, 1998, p. 37
[9] Eva Hoffmann, *Lost in Translation: A Life in a New Language,* E. P. Dutton, New York, 1989, p. 107

plină de limbaj, și am doar o memorie a plinătății care mă neliniștește știind că, în acest stadiu întunecat și gol, am încetat să mai exist cu adevărat"[10]

Pentru toți ceilalți în afară de scriitori, exilul, cel puțin din punctul de vedere al operei, pare cu mult mai puțin dramatic. În timp ce anumite arte sunt, într-adevăr, marcate de un specific al locului, de un limbaj vizual autohton, arta plastică rămâne totuşi mult mai „transgresabilă" decât aceea a cuvântului. Ba, chiar, artiştii sunt, în fond, nişte obligați tradiționali la călătorie, lăsându-şi patriile în urmă, pentru a-şi deprinde arta. Trecând în revistă destinațiile cele mai frecventate de pelerinajele artistice europene, Linda Nochlin conchide că, aşa cum secolul XVII impunea drumul până la Roma, în alte timpuri şi circumstanţe Munchen-ul sau Spania sau Olanda, chiar Africa de Nord, erau în geografia obligatorie a formării artistice. Mai recent, adaugă autoarea, *„Paris-ul a devenit Paradis-ul magic unde se putea deprinde condiția de artist, până ce New-York-ul le-a furat, simbolic, acest cord artistic europenilor"*[11].

Pentru scriitor însă, exilul se înfige decisiv în nostalgie, care inundă, tragic dar fecund, limbajul distanţei şi conferă scriiturii un caracter inedit. În sine, cuvântul *nostalgia* are rădăcini greceşti – *nostos (a*casă*) și algia* (dor) – deși acest cuvânt compus nu își are, el însuşi, originile în Grecia Antică. E doar un cuvânt pseudo-grecesc, un cuvânt grec care i se pare Svetlanei Boym[12], *nostalgic* el însuşi. Boala nostalgiei, prima oară diagnosticată de medicii elvețieni din secolul XVII, la mercenari, îşi are versiunea modernă în contagiunea dorului de casă - *la maladie du pays* – şi se trata, în maniera ştiinţifică a secolului XVII, *„cu lipitori, emulsii halucinogene, opiu sau o călătorie în Alpi"*[13]. Nostalgia n-avea cum să fie privită, încă, drept destin ori parte a condiției umane. Era doar o boală trecătoare. În secolul XIX, dorul geografic s-a potențat însă cu acela istoric: maladia unei patrii s-a tranformat de îndată în *mal du siecle,* cele două suferințe continuând să-şi împărtăşească multe dintre simptome.

Exil şi nostalgie. Două exiluri ruseşti

Dacă terapii anti-nostalgice sunt dificil de sugerat, terapeutice ar putea fi, în vremurile post-totalitare, distincţiile. O asemenea distincţie încearcă Svetlana Boym[14] când propune, cu un uşor aer parodic, pe urmele teoriei lui Roman Jakobson referitoare la cele două tipuri de afazie, ipoteza nostalgiei duale. Prima ar pune accent pe *nostos*, subliniind întoarcerea la spațiul mitic, undeva pe insula utopiei, acolo unde „marea patrie" trebuie reclădidă. E un tip reconstructiv de nostalgie, unul colectiv. A doua nostalgie pune accentul pe *algia* şi nu pretinde să reconstruiască locul mitic numit patrie. E o nostalgie *„îndrăgostită de distanță, nu atât de referentul însuși."*[15]

---

[10]*idem*, p.108
[11] Linda Nochlin, *art. cit.*, p. 37
[12] Svetlana Boym, *Estragement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, 1998, p. 241
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*

Această a doua nostalgie e ironică, fragmentară şi singulară. Dacă nostalgia utopică vede exilul, în toate sensurile literale şi metaforice, ca pe o cădere certă din privilegiile graţiei, care trebuie corectată, nostalgia ironică acceptă (dacă nu şi simpatizează) parodoxul exilului şi al ex-patrierii. Înstrăinarea, atât ca funcţie poetică cât şi ca mod de existenţă, e o parte a unei nostalgii ironice. *Nostos*-ul ei ar putea exista plural, la pluralul domiciliilor geografice, politice şi estetice.

O perspectivă asupra exilului, ca lucrare a istoriei naţionale şi a celei autobiografice e cea a lui Benedict Anderson, în *Imagined Communities (1991)*[16], care vede o legătură între istoria naţiunii şi biografia individului: ambele sunt naraţiuni ale identităţii şi ale conştiinţei rezultate din uitare, înstrăinare şi pierderea memoriei locului. Într-un pasaj cu accent liric, citat de Svetlana Boym, Anderson vorbeşte despre dezvoltarea metaforei adolescentului care vrea să-şi uite copilăria şi despre adultul care vrea să şi-o reinventeze privind o fotografie veche a unui copil care se presupune că seamănă cu el, cel din prezent.[17]

Anderson, crede Boym, propune înțelegerea antropologică a naționalismului (în ordinea preferinței, religiei, culturii), mai degrabă decât ideologică (în sensul liberalismului sau al extremismelor politice). De altfel, liberalismul şi totalitarismul, de stânga sau dreapta, ar putea fi examinate antropologic pentru a vedea ce tipuri de comunităţi imaginare promovează. „*Ceea ce e esențial pentru imaginarul național*, spune Boym, *nu e istoria, ci biografia, nu datele științifice, ci mitologia colectivă*"[18].

În orice caz, Anderson tratează „biograficul" numai ca gen popular de secol XIX, o naraţiune confesivă care „*începe cu circumstanța părinților și a bunicilor*". Iar cele ce se ignoră aici sunt poveştile exilelor interne şi externe. Povestea conştiinţei nu începe în patria de acasă, ci mai degrabă o dată cu plecarea din ea. În fapt, scrie Svetlana Boym, „*destule autobiografii moderne din secolul XX problematizează cele trei rădăcini ale cuvântului auto-bio-grafie – sine, viață și scris – opunându-se unei narațiuni coerente a identității, întrucât ele refuză să îngăduie vieții unui individ să fie subsumată destinului uneia colective. În loc să vindece alienarea – care e ceea ce comunitatea imaginată a națiunii ar propune – ei utilizează alienarea însăși ca un antibiotic personal împotriva bolii ancestrale a patriei pentru a o reimagina, oferind noi perspective filosofice asupra originii, politicii și culturii.*"[19]

Textele moderne nu intră în calculele imaginarului literar național înțeles de Anderson, iar Svetlana Boym se grăbeşte să analizeze cazurile a doi scriitori ruşi – autori de autobiografii moderne neconvenționale: Victor Şklovsky şi Joseph Brodsky. În ambele cazuri e vorba despre înstrăinare şi nostalgie şi ambii protagonşti au în comun faptul că, în momente şi circumstanțe diferite, au părăsit Rusia Sovietică. Pentru Şklovski această plecare se va dovedi o călătorie dus-întors: din exilul lui berlinez, înapoi în țara

---

[16] Benedict Anderson, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism,* Verso, London, UK, 1991, 1983

[17] *„Miile de zile care s-au scurs între copilărie şi întâia maturitate dispar fără întoarcere! Cât de ciudat este să ai nevoie de ajutorul altcuia pentru a afla că acest bebeluş gol în fotografia îngălbenită, întins fericit pe pătură, ești tu însuți " Benedict Anderson, op. cit.,* p. 204

[18] Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 242

[19] *Ibidem.*

strămoşilor, unde e forţat să devină un exilat „spiritual”, denunţând teoriile formaliste ale înstrăinării, iar apoi să le practice el însuşii.

Brodsky, pe de altă parte, părăseşte forţat Uniunea Sovietică pentru a se naturaliza în Statele Unite. Şi totuşi, el nu-şi părăseşte niciodată patria poetică a unui clasicism leningradian, nici graniţele acestui imperiu poetic atemporal. Cele două poveşti nu sunt antitetice, crede Svetlana Boym, *„dar reprezintă două bifurcări ale destinului cultural, două reflecții asupra destinului modernității ruse și a comunităților ei imaginate.”* Ele relevă o relație scindată între creativitate şi lipsa libertății, artă şi compromis, practică teoretică şi supravieţuire fizică. Naraţiunile autobiografice ale celor doi teoreticieni şi practicieni ai înstrăinării au în comun o referinţă – sloganul marxist-leninist care devine loc comun ideologic şi clişeu în cotidianul sovietic: „*ființa materială determină conștiința*”. Favorabilă ea însăşi postmarxismului, Svetlana Boym crede că „*sloganul actualizează alienarea hegeliană și întărește primatul materiei asupra spiritului. Iar cei doi exilați utilizează acest loc comun ideologic pentru a-și nara propriile povești ale materialității în relație cu conștiința*”.[20]

Exilul din Uniunea sovietică are, după Svetlana Boym, complicaţii aparte, pe lângă cele evident politice. În tradiția filosofiei ruse, de la Ceadaev la Berdiaev, înstrăinarea nu e înţeleasă ca element al conştiinţei moderne, ci ca o parte a identității naționale ruse. Exilul metaforic (de regulă departe de existenţa tranzitară a cotidianului) ține de rătăcirea simbolică a „sufletului rusesc”. Ca urmare, exilul propriu-zis din Mama Rusie e înțeles ca o trădare culturală fără precedent. Pentru un scriitor, e chiar mai mult decât o trădare: e pură erezie.

După secolul XIX, scrie autoarea, literatura devine o formă de religie civică pentru ruşi. Şi totuşi, idealul cosmopolit al unei „patrii de cuvinte” rămâne străin culturii ruse. *„Mai degrabă decât un imperiu rus al literelor, Rusia devine un imperiu politic, al cărui subiect devine și scriitorul. Pentru ruși, deci, exilul e o transgresie culturală care amenință chiar supraviețuirea fizică și spirituală.”*[21]

Imigrația artistică în Europa secolului XX. Câteva aspecte

Există o tentaţie de a vorbi despre exilaţi, imigranţi şi expatriaţi ca şi cum ei ar fi, fără excepţie, scriitori – deşi scriitorii reprezintă numai o infinitezimală fracţiune a acestei tipologii a ex-patrierii. Dar e o tentaţie irepresibilă şi întemeiată: după documentele oficiale (adesea supuse malformării din interese de natură politică) – scrisul oferă cea mai profundă şi extinsă mărturie a exilului. După cum remarcă ironic Dubravka Uresie, „*scriitorii sunt acei rari imigranți care își lasă urmele pașilor*”, deşi sunt statistic cei mai insignifianţi şi necredibili dintre martori.

John Neubauer surprinde cu acurateţe modul în care experienţa exilului devine o experienţă aparte a scriiturii. „*Milioane de indivizi supraviețuiesc,* spune Neubauer, *sau mor în exil în tăcere. Scriitorii oferă însă, sub catalizatorul psihic și afectiv al exilului, nu doar ficțiunea propriei*

[20] Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 243
[21] Svetlana Boym, *art. cit*, p. 244

vieți ci și opere literare de anvergură. Nu mai departe de Dante, a cărui Divina Comedie transcende evenimențialul imediat și articulațiile subiectivității"[22].

Privindu-i pe cei mai prestigioşi ex-patriaţi anteriori secolului XIX, John Neubauer observă că aceştia sunt, aproape integral, scriitori. Pe lângă cazurile faimoase ale lui Ovidiu, Cicero, Seneca, Dante, Petrarca sau Machiavelli, apar numeroşi alţi scriitori exilaţi care devin figuri cheie ale tradiţiei naţionale. Neubauer insistă pe „*cea mai remarcabilă operă literară a ungurilor din secolul XVIII*" care i-ar aparţine lui Kelemen Mikes, scriitor ce şi-a urmat liderul politic, pe Ferenc Rakoczy, într-un exil ce l-a perindat prin Polonia, Franţa şi finalmente Turcia.

Interesante pentru problematica exilului şi a scriiturii sunt cele peste două sute de scrisori către o mătuşă imaginară, redactate la Terkidag, între 1717 şi 1758, alcătuind celebrele *Torok-orszagi levelek* (*Scrisori din Turcia*), o capodoperă de anvergură, însă într-atât de înveninată încât a putut vedea lumina tiparului doar postum, în 1794.

Smulşi din mediul patriei şi adesea separaţi de familie şi prieteni, exilaţii se aşează, spune John Neubauer, într-o societate străină şi în lumi lingvistice care „*de cele mai multe ori îi restricționează ca ființe în solitudine*"[23]. E un adevăr evident în special în ce-i priveşte pe scriitorii est-europeni (părţi ai unor întregi elite) pentru că aceştia se stabilesc în comunităţi de adopţie ce nu le cunosc limba maternă. Spre deosebire de ei, Dante se mutase în altă cultură – italiană, emigranţii britanici mergeau, de regulă, în alte părţi ale lumii unde se vorbea engleza, scriitorii est-germani preferaseră emigraţia în Germania de Vest. Dar exilaţii est-europeni, în afară de scriitorii etnici germani care trăiau acolo (cum e cazul Hertei Muller), au trebuit să se integreze în medii lingvistice străine, „*unde, în cel mai bun caz, s-au putut institui într-o minoritate culturală a propriei limbi"*[24].

Spre deosebire de ceilalţi membri tipici ai unei elite în exil, pentru care bariera lingvistică e mult mai uşor surmontabilă, scriitorii, „ingineri ai sufletului" cum îi catalogase Stalin, trebuie să treacă prin decizii existenţiale traumatice legate de scriitură. Dacă aleg varianta continuării scrisului în limba lor maternă, vor fi de regulă reduşi, ca impact, la propria comunitate de exilaţi, scriitura lor neputând ajunge nici la cititorii nativi, rămaşi în urmă, nici la cititorii din patria adoptivă. John Neubauer oferă, pentru această categorie, exemplele lui Sandor Marai şi Witold Gobrowicz. Dacă adoptă limba comunităţii în care s-au mutat, însă, opera lor devine de îndată accesibilă unui public larg, chiar global, dar, spune criticul, „*metamorfoza devine sursa unui sentiment inevitabil de inadecvare, inferioritate, ce generează crize, desigur fertile artistic: cazul lui Emil Cioran, al Agotei Kristof etc*"[25].

Numeroşi scriitori însă – ca Milan Kundera, Andrei Codrescu, Jerzy Pietrkiewicz, Ota Philip, Libusa Monikova, Jiri Grusa – dintre contemporani, par a-şi fi schimbat cu uşurinţă mediul lingvistic matern cu acela de adopţie, şi majoritatea scriitorilor de calibru

---

[22] John Neubauer, *Exile: Home of the Twentieth Century*, în John Neubauer, Zsuzsanna Tarak Borbala, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyer GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009, p. 11

[23] John Neubauer, *op. cit*, p. 11

[24] *Idem.*, p. 12

[25] John Neubauer, *op. cit*, p. 12

din Europa de Est transformă expunerea la pluralitatea lingvistică într-o sursă de creativitate.

Dar John Neubauer e conştient şi de riscurile estetice, anume de persistența dificultății de a diferenția scriitura estetică de aceea neprofesionistă, *„scriitorii autentici de aceia ocazionali"*[26]. Iar aceasta pentru că studiile asupra scriiturii în exil trebuie să opereze cu substanța scrierilor intime – autobiografii, corespondență şi alte scrieri cu caracter intim care au drept autori, de cele mai multe ori jurnalişti, filosofi, eseişti, istorici. Demarcațiile trebuiesc deci menținute într-o formă flexibilă.

Bibliografie:

Anderson, Benedict, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism,* Verso, London, UK, 1991, 1983

Boym, Svetlana, *Estragement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, 1998

Hoffmann, Eva, *Lost in Translation: A Life in a New Language,* E. P. Dutton, New York, 1989

Neubauer, John, *Exile: Home of the Twentieth Century,* în John Neubauer, Zsuzsanna Tarak Borbala, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium,* Walter de Gruyer GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009

Nochlin, Linda, *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, 1998

Pavel, Thomas, *Exile as Romance and as Tragedy,* în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances,* Duke University Press, USA, 1998

[26] *Idem.*, p. 13

DIALECTUL – O INCURSIUNE BIBLIOGRAFICĂ
The Dialect – A Bibliographical 'Foray'

Maria-Laura RUS[1]

Abstract

We focused in this paper upon the term 'dialect', as it is defined by different linguists beginning with Ferdinand de Saussure (structural linguistics), continuing with sociolinguistics and ending with the authors of 'Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage' (O. Ducrot, J. M. Schaeffer). The main observation is that the majority of linguists define the dialect in reference to language.

Keywords: dialect, language, local/regional speaking, linguistic transfer, linguistic variety

Conceptele esenţiale de tipul „dialect", „idiom", „limbă", cu care operează dialectologii au fost preluate din lingvistică şi definite în maniera proprie fiecărei şcoli lingvistice.

În prezentul articol ne-am propus o incursiune în bibliografia termenului „dialect", pornind de la lingvistica structuralistă (şi anume de la Ferdinand de Saussure), trecând prin sociolingvistică şi ajungând la punctul de vedere exprimat de versiunea din 1996 a *Noului dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*.

În tratatele româneşti de dialectologie se regăseşte ideea lui Ferdinand de Saussure conform căreia dialectele sunt idiomuri „care nu se deosebesc decât într-o mică măsură"; de aici rezultă faptul că înţelegerea conceptului de „dialect" necesită raportarea la „idiom" şi respectiv la „limbă". Pentru lingvist între „dialecte şi limbă există o diferenţă de cantitate şi nu de natură".

În aceeaşi direcţie se înscriu definiţiile lui Antoine Meillet şi Jean Marouzeau. Pentru primul, „dialectul este un ansamblu de graiuri diferite, prezentând caractere comune şi mai asemănătoare între ele decât sunt cele ale altor graiuri ce aparţin aceleiaşi limbi"[2].

Jean Marouzeau considera că „un dialect se defineşte printr-un ansamblu de particularităţi în sensul că gruparea lor dă impresia unui grai distinct de graiurile vecine, în ciuda înrudirii care le uneşte"[3].

În aceeaşi perspectivă fixată de Ferdinand de Saussure poate fi plasat şi R. A. Budagov, întrucât el situează dialectul în lingvistica externă, adică în acea parte a studiului limbii care se interesează de schimbările ce nu au consecinţe asupra a ceea ce Saussure considera a fi „organismul interior al limbii". Astfel, Budagov considera că dialectul este „vorbirea caracteristică unei numite regiuni, care are anumite particularităţi în domeniul foneticii, gramaticii şi vocabularului". În prelungirea acestei idei, el era de părere că

[1] Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș
[2] Antoine Meillet, *La méthode comparative en linguistique historique*, 1954, p. 54.
[3] Jean Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, 1961, p. 75.

particularitățile se manifestă doar la nivelul foneticii, ele extinzându-se apoi firesc în vocabular. Ceea ce este important de evidențiat aici este manifestarea caracterului strict descriptiv, mai ales în plan fonetic şi lexical al geografiei lingvistice, indiferent de statutul acesteia: metodă sau ştiinţă echivalentă dialectologiei.

Odată cu André Martinet, se observă o îndepărtare de direcţia impusă de Saussure. Astfel, Martinet vorbeşte în maniera modelului individualist: „abordarea conceptului limbă presupune un demers de uitare atât a faptului că toţi indivizii uneia şi aceleiaşi comunităţi nu vorbesc identic”[4], cât şi a faptului că „divergenţele se pot extinde la anumite părţi din structura limbii”. La acest lingvist, abordarea conceptului „dialect” şi a celui de „limbă” subliniază adevărul că „orice om aparţine unei comunităţi lingvistice”. Mai mult, „lumea e împărţită în corpuri politice – afirmă Martinet –, fiecare corp politic foloseşte oficial o anumită limbă”. De aici aparenta concluzie că „toţi indivizii ce aparţin aceleiaşi naţiuni alcătuiesc o comunitate lingvistică omogenă şi închisă”[5]. În acest punct lingvistul evidenţiază greşeala definirii limbii prin raportare la corpul politic. Această eroare se regăseşte în a se accepta ideea că „există limbă de îndată ce există corpul politic naţional”, respectiv că „un idiom ar merita din acest punct de vedere titlul de limbă în măsura în care el este un instrument al unui stat organizat”. O corecţie a erorii conduce la definirea conceptelor „prin raportare”, respectiv prin a identifica specificitatea „graiului” în opoziţie cu „vorbirea locală” şi a „vorbirii locale” în opoziţie cu „limba”.

Martinet defineşte „vorbirea locală” drept:

- „forma lingvistică învățată în sânul familiei;
- un sistem relativ divergent pentru ca vorbitorul să-l conceapă ca pe un registru diferit;
- vorbirea curentă, forma locală a idiomului general”.

Lingvistul francez menționează câteva particularități ale „vorbirii locale”, referindu-se şi la ceea ce el numeşte „vorbire generală”. Astfel, el vorbeşte despre:

- caracterul „nedesăvârşit”, vorbirea locală fiind o formă lingvistică rudimentară, o etapă în evoluția unei limbi;
- caracterul tranzitoriu, vorbirea locală fiind formă ce nu are şanse să se menţină şi trebuie să dispară prin „contopire treptată cu forma locală a vorbirii generale”;
- caracterul politic, în sensul că, de cele mai multe ori, vorbirea locală continuă să fie folosită în opoziţie cu „limba oficială” care şi-a câştigat recent statutul însemnat.

Având în vedere particularităţile expuse mai sus şi raportându-le la limba noastră, Martinet vorbeşte despre opoziţia dintre aşa-numitele limbi unitare (care nu cunosc diferenţieri teritoriale) şi cele care cunosc diversităţi teritoriale. Dacă este aplicat la ţări precum Italia, Germania etc., termenul „dialect” reprezintă, în opinia lui Martinet, „o judecată de

[4] André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, 1970.
[5] Idem.

valoare”. „Oricare ar fi sentimentele pe care le încearcă un german sau un italian pentru dialectul său, el nu s-ar gândi să-l pună pe acelaşi plan cu limba naţională. Bavareza este germană, piemonteza este italiană, dar există o formă a germanei care nu e dialect, ci e limbă …”. În privinţa limbii noastre, el subliniază clar procentul mic de diferenţiere între graiurile de pe teritoriul românesc în comparaţie cu cele din Europa occidentală şi continuă afirmând că „pe baza vorbirii din nordul Munteniei şi sudul Ardealului s-a constituit o limbă naţională care tinde din ce în ce să ia locul graiurilor locale”.

Şi sociolingviştii au fost interesaţi de termenul în cauză. Astfel Joshua Fishman considera că nu există concurenţă între termenii „dialect” şi „varietate lingvistică”. Varietatea de origine geografică este cunoscută sub denumirea de „dialect”. Cu toate acestea, el poate simboliza şi elemente nongeografice. Fishman oferă un exemplu în acest sens: dacă imigranţii unei ţări A formează într-o ţară B o minoritate importantă, aici se va forma un dialect A care pentru populaţia ţării B va fi altceva decât limba unei regiuni. Fishman consideră că vorbitorii acestui dialect sunt de condiţie inferioară, astfel încât dialectul A devine „simbolul unei poziţii inferioare din punct de vedere social; ceea ce constituie deci o varietate regională devine, din dialect, un sociolect”[6]. Un dialect este şi pentru Fishman o „subunitate regională a limbii înainte de toate în forma sa vorbită populară”[7], însă, pentru sociolingvist, „cuvântul limbă posedă o semnificaţie superioară”, în timp ce termenul „dialect posedă o semnificaţie subalternă”, limbă şi dialect fiind termeni ce reclamă o „cunoaştere a clasificării la care aparţin”.

Dinspre lingvistică spre sociolingvistică , varietatea de limbă desemnată de termenul dialect menţine o serie de determinări de natură socială. Astfel, Edward Sapir consideră că „un dialect nu e altceva decât expresia la scara societăţii a tendinţei universale spre variante individuale în utilizarea limbii”[8]. Aceste variante influenţează nivelul fonetic şi prozodic, precum şi vocabularul. Sapir este primul care afirmă că nu există nicio limbă care să fi rezistat tendinţei de ramificare în dialecte (cu excepţia limbilor conservate în mod artificial). În timp, unul dintre dialecte poate să îşi asume statutul de limbă independentă.

Sapir vorbeşte despre două categorii de dialecte:

- cele provenite din diferenţierea internă a unei limbi şi
- cele care îşi au originea în transferurile lingvistice.

Prima categorie se referă la diferenţierile din cadrul uneia şi aceleiaşi limbi , în timp ce a doua categorie se referă la o comunitate care împrumută o altă limbă, introduce în limba adoptată anumite particularităţi ale vechii limbi, iar acestea duc la diferenţierea limbii adoptate de ceea ce a fost ea înainte, adică duc la un dialect. Se regăseşte, astfel, aici, un punct de plecare pentru clasificarea dialectelor ca interne şi externe, respectiv ca varietăţi convergente şi ca varietăţi divergente.

[6] Joshua Fishman, *Sociolinguistique*, 1971.
[7] Idem.
[8] Edward Sapir, *Despre limbă: o introducere în studiul vorbirii*, 2016.

Sapir afirmă că limba „se prezintă sub un anumit număr de forme recunoscute şi normalizate numite limbi". La rândul lor, acestea se subîmpart în variante şi subvariante, numite dialecte. Definite prin raportare la limbă, „dialectele locale sunt limbi ale minorităților – afirmă Sapir –, forme de limbă bine diferențiate utilizate de către o naționalitate care trăieşte cu statut de minoritate în cadrul politic al unei națiuni".

În aceeaşi direcție de definire a dialectului prin raportare la limbă şi prin referire la capacitatea individualizatoare a vorbitorului, se pronunță Oswald Ducrot şi Jean Marie Schaeffer în *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Pentru aceştia limba națională este „limba recunoscută de un stat ca limbă de comunicare internă"[9]. Aceasta este „târziu stabilită", existând situații în care avem mai multe limbi oficiale. Supremația unei variante este datorată tocmai dialectelor de care se diferențiază. Acest dicționar nu stabileşte diferențe între „limba națională" şi „limba oficială", ceea ce ar conduce spre concluzia că ele sunt două concepte echivalente. „Dialectul" sau „graiul" este definit inițial ca „o vorbire regională", apoi „o vorbire locală în interiorul unei națiuni unde domină în mod oficial o altă vorbire"[10]. De aici „caracterul foarte politic al noțiunii".

În ceea ce priveşte dinamica variantelor teritoriale, Ducrot şi Schaeffer acceptă că un dialect îşi poate revendica un „uzaj oficial", ceea ce conduce la retragerea statutului de dialect şi la înălțarea lui la rangul de limbă. Ca şi limba, dialectul este constituit „dintr-o multitudine de moduri de vorbire locale, adesea destul de diferite, pentru ca vorbitorii unuia să aibă dificultăți de a se înțelege cu vorbitorii altuia"[11]. Cei doi autori văd diferențele de la nivel fonetic şi lexical drept o consecință a coexistenței dialectului (dialectelor) cu limba națională. Drept urmare, aşa cum precizam mai sus, referirea la dialect se face prin raportare la limbă: „Când un mod de vorbire este considerat dialect, el este «perceput» (s.a.) în acelaşi timp ca fiind înrudit cu o «limbă oficială»: este un dialect al unei anumite limbi".

Exprimându-se rezerve cu privire la posibilitatea de a raporta orice diversitate la o limbă, se înregistrează aici o limită a metodei utilizate în vederea identificării idiomului cu statut de limbă şi a celui cu statut de dialect. Criteriul înrudirii, de exemplu, este privit cu rezerve: „Înrudirea existentă între graiuri şi o «limbă oficială» (s.a.) nu înseamnă câtuşi de puțin că primele sunt derivate din a doua, că există o filiație de la limba oficială la graiuri". Exemplele oferite de autori subliniază fie situația în care „un mod de vorbire regional a fost extins în mod autoritar la ansamblul unei națiuni", fie situația în care o funcție culturală a unui idiom a determinat o schimbare de statut.

În concluzie, în definirea „dialectului" la toți aceşti lingvişti se constată instituirea de opoziții cu unități de metalimbaj, mai precis o raportare a dialectului la noțiunea de „limbă", ceea ce poate pune în evidență anumite limite ale metodei. S-au operat distincții ce au la bază diverse moduri de a înțelege conceptele de „dialect", respectiv „limbă", astfel identificându-se diviziuni cu legitimare inter sau extrasistemică.

---

[9] Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, 1996, p.93.
[10] Idem.
[11] Ibidem.

Bibliografie (selectivă)

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996

Fishman, Joshua, *Sociolinguistique*, Nathan, 1971

Martinet, André, *Elemente de lingvistică generală*, Editura Științifică, București, 1970

Sapir, Edward, *Despre limbă: o introducere în studiul vorbirii*, Editura Demiurg, 2016

Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, Iași, 2000

AMINTIRI DIN COPILĂRIE DE ION CREANGĂ, *DIN POZNELE LUI DINCĂ* DE IOAN SLAVICI – DOUĂ MODURI DE A SURPRINDE ÎNTÂMPLĂRILE VÂRSTEI FĂRĂ GRIJI

Childhood Memories by Ion Creangă, *of Dincă's Pranks* by Ioan Slavici – Two Ways to Capture Events of a Carefree Age

Adela DRĂUCEAN[1]

Abstract

The current study seeks to analyse works in which the protagonists are children. Ion Creangă presents Nică's mischiefs in a humorous way, while Ioan Slavici, as a moralist, not only focuses "on the sin", but also severely punishes his main character. Dincă is guilty of not complying with the social conventions, acknowledged as moral standards.

The two authors recall the same moment, the desire to eat cherries, followed by their theft, but with a completely different ending. Creangă humorously presents how aunt Mărioara runs after her nephew, in order to punish him, while Slavici has Lică berate Dincă, thus making him regret his deed.

Keywords: childhood, humour, moralist, prank

Demersul analitic întreprins pentru realizarea prezentului studiu propune abordarea creației lui I. Creangă şi a lui I. Slavici, în care sunt evocate întâmplările copiilor – Nică şi Dincă, dar şi modul în care au fost relatate. Scopul analizei a fost acela de a evidenția modul şi gradul de asemănare sau deosebire dintre cele două texte. Interesul acestei teme a rezultat din dorința de a oferi o imagine amplă şi exactă, pe cât posibil, asupra imaginii copilăriei şi a unor eroi – copii lipsiți de griji.

Dificultatea majoră a acestui tip de investigare, în care se regăsesc aspecte de analiză şi comparație, am depăşit-o urmărind atât specificul creației autorilor analizați, cât şi asemănările dintre ei.

Cei doi scriitori, ajunşi la maturitate şi la conştiința sfârşitului implacabil, au crezut în virtuțile soteriologice ale vârsta copilăriei. Doar persoanele trecut prin viață pot să asculte glasul cristalin al copilului, după cum afirma şi Giovanni Pascoli: „există în noi un copil înlăcrimat dar care este cutremurat nu numai de fiori, ci şi de mari bucurii. Când vârsta noastră este fragedă, el îşi confundă vocea cu a noastră (…). Dar mai târziu, noi creştem şi el rămâne mic; în ochii noştri se aprinde o nouă dorință dar el este totdeauna fixat în vechea, senina sa minune; noi ne îngroşăm iar glasul ni se rugineşte, dar el face să se audă totdeauna clinchetul lui limpede de clopoțel. Care clinchet tainic noi nu-l auzim limpede în vârsta tinereții sau chiar şi a maturității, pentru că suntem mai mult ocupați să ne certăm şi să ne amăgim (…). Într-adevăr, tânărul, rar şi pe fugă se întreține cu copilul; nu-i ia în seamă conversația, ca cineva care s-ar ruşina de un trecut prea apropiat de el. În

[1] Associate Professor PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

schimb, omul matur îi place să vorbească cu el, să-i audă uşoara pălăvrăgeală şi să-i răspundă grav” (1989: 32).

Amintiri din copilărie şi *Din poznele lui Dincă* nu sunt rezultatul translării, punct cu punct, a realităţii. Nivelul ontologic diferit al realităţii obligă – *ab intio* – eliminarea unei înţelegeri mecanice a unei asemenea realităţi. În procesul de creaţie se petrece convertirea datelor experienţei estetice într-un limbaj în general conotativ şi înveşmântat cu umor sau cu poveţe. Cei doi scriitori îşi îndreaptă „ochii gândului înspre copilărie nu pentru a face biografia” şi nici „pentru a explica propria evoluţie, ci pur şi simplu de dragul zilei ei însorite mereu şi pentru a realiza un contrast puternic în cenuşiul şi amarul prezentului” (Dumitrescu-Buşulenga, 1963: 118–119). Deşi sunt scrise la un interval de patruzeci de ani (*Amintiri din copilărie* – 1881, 1882, partea a IV-a postum 1892; *Din poznele lui Dincă* – 1921-1922) năstruşniciile copiilor se aseamănă, doar modul de a le reda poartă amprenta fiecărui scriitor. Asemănarea întâmplărilor este subliniată şi de D. Vatamaniuc: Slavici „schiţează tipul băiatului neastâmpărat, cum face şi Creangă, şi îl sancţionează pentru ştengăriile sale” (în Slavici, VII, 2001: 372).

Dacă Ion Creangă prezintă poznele lui Nică cu umor, Ioan Slavici prezintă întâmplările din perspectiva moralistului, care nu numai că atrage atenţia la fiecare pas asupra „păcatului”, ci îşi pedepseşte eroii nu o dată cu multă severitate. Vinovăţia copiilor, deveniţi eroi în *Din poznele lui Dincă*, constă în abaterea de la convenţiile sociale, recunoscute ca normă de conduită morală. Aşa se impune atenţiei şi larga utilizare a zicerilor şi a proverbelor: „Nu e în lumea aceasta lucru mai urât decât să nu fii şi tu ca ceilalţi.”; „Nu însă totdeauna se potrivesc cu gândul omului fericirile din lumea aceasta.”; „că nu-i este copilului iertat să umble de capul lui şi să lipsească fără de voia părinţilor săi peste noapte de acasă.”; „Se zice însă că nu e faptă fără de răsplată şi că lăcomia strică omenia.”; „Nu e însă-n lumea aceasta faptă fără de răsplată, şi lucrurile nu urmează cum le potriveşti, ci cum se nimereşte”.

Un moment surprins de cei doi scriitori este dorinţa copiilor de a mânca cireşe. În creaţia lui Creangă, Nică se duce la moş Vasile şi la mătuşa Mărioara ca să fure fructele mult visate, deoarece doar aici şi la alţi câţiva gospodari se găsea câte un cireş văratic, având ca pretext că vrea să-l ia la scăldat pe vărul său Ion. Copil şiret, îşi ia la revedere de la mătuşa Mărioara în speranţa că femeia nu bănuieşte de planul său. Ieşit din casă se trezeşte în cireşul femeii şi începe „a cărăbăni la cireşe în sân, crude, coapte cum se găseau”.

Dacă pentru Nică cireşul reprezintă o tentaţie încă de la început, lui Dincă pomul îi oferă un moment de contemplare: „Aolică, maică dragă! mare frumuseţe! (…) Trunchiul drept ca luminarea şi-nfăşurat în scoarţa lucioasă şi roşiatică, poleită parcă de cel mai măiestru tâmplar”. Dar, într-o zi, când Dincă trecea pe lângă pom împreună cu Tina Smarandei, o fetiţă cam de seama lui, roadele roşiatice îl fac să le poftească şi să gândească: „Şi mult trebuie să fie dulci!”. Numai că cireşul cel frumos era dincolo de gard. Copilul nu exclude posibilitatea să-şi ia inima în dinţi, să treacă gardul şi să se urce în cireş să-i arunce prietenei de joacă mai mulţi pumni de cireşe. Toate aceste gânduri ale lui sunt

aprobate de „Tina cea gureşă”, care îl încurajează. Cu toate acestea Dincă stă puţin pe gânduri, dar se linişteşte zicând: „Dumnezeu le-a dat, dar a pus cireşul în grădina lui Lică al Cârnuli”. Isteaţă din fire, Tina îl împinge pe Dincă să treacă la fapte, spunându-i că sunt câteva ramuri trecute peste gard şi că acele cireşe sunt ale trecătorilor, căci nu mai sunt în grădina lui Lică. Lucrurile s-ar fi întâmplat firesc dacă cerea cireşe, deoarece Lică era fin tatălui lui Dincă şi ar fi fost foarte mulţumit dacă i-ar fi spus ce doreşte. I-ar fi ales pe cele mai mari, mai dulci şi mai frumoase. Dar, plăcerea la care râvnea Dincă era să arate că el e destul de inimos pentru ca să treacă gardul şi să se urce în cireş, după cum e proverbul: „Una e să ceri şi alta e să iei”. Deşi se gândea la consecinţe, băiatul e răpus de îndemnul păcătuirii.

În ambele relatări au loc conflicte ce duc spre furişarea copiilor în jurul minunatului pom şi în cireş. La Creangă, apare mătuşa Mărioara cu o nuia în mână pentru a apăra cireşul de lăcomia nepotului, dar în acelaşi timp şi pentru a-i aplica o corecţie. Copilul sare în cânepă, dar mătuşa îl urmăreşte cu jordia, până ce dau „cânepa toată pălancă la pământ”, apoi împiedicându-se, îl scapă pe fugar, care îşi pierde urma şi, pocăit, ajunge acasă. Însă spre seară, moş Vasile împreună cu vornicul şi cu paznicul îl cheamă pe părinte ca să asiste la evaluarea pagubelor şi să le plătească. Ruşinat de cele întâmplate şi mânios, tatăl i-a tras „o chelfăneală” zdravănă neastâmpăratului de Nică. Regretul copilului, real sau doar mimat, este tardiv pentru că fapta fusese săvârşită, nerămânându-i decât „să îndure ruşinea când va da ochii cu mătuşa Mărioara, cu moş Vasile, cu vărul său Ion, dar şi cu băieţii şi cu fetele satului”.

La Slavici, „un strein” a trecut hoţeşte gardul, însă Vulpe, căţeluşa lui Lică, a pornit lătrând din ce în ce mai îndârjită spre cireşul cel frumos. Dincă se vede părăsit de fricoasa Tina şi ţinut în cireş până îl răzbise foamea şi vine stăpânul. Cu toate că era înconjurat de minunatele fructe, acum acestea i se păreau acre şi amare. În tot acest timp Lică îl ironiza, zicându-i: „Nu cumva te-a luat vântul şi te-a aruncat acolo!?” Însă Dincă îi răspundea că se teme ca nu cumva să fie muşcat de câine. În cele din urmă, l-a rugat pe Lică să-l ierte şi să nu-l spună părinţilor. Dacă până aici Slavici prezintă întâmplarea într-o notă hazlie, finalul este unul moralizator. Lică e hotărât să le spună părinţilor fapta copilului, deoarece ei sunt aceia care trebuie neapărat să afle ceea ce s-a întâmplat. S-a întors acasă Dincă cel îndrăzneţ, cu capul în pământ, bosumflat, cu Lică la trei paşi în urma lui. Păţania se încheie cu morala: „*Una e să ceri şi alta e să iei*”.

Pe când la Nică, se nutreşte speranţa că întâmplarea va fi dată uitării, precum multe altele asemănătoare petrecute de-a lungul timpului, Dincă îţi va aminti mereu de lecţia dată de Lică. Cu alte cuvinte, vorbele au un mai mare impact asupra copilului, decât bătaia.

Un alt moment surprins de cei doi scriitori este cel al scăldatului pe timp de vară. La Creangă, pozna începe într-o zi călduroasă şi senină de iulie, când Smaranda, având o mulţime de treburi, îl roagă pe Nică s-o ajute, promiţâmdu-i chiar şi o răsplată. În această primă parte ni se conturează un tablou pitoresc, al îndeletnicirilor zilnice a unui sat de munte. Atras însă irezistibil de plăcerea scăldatului în baltă, băieţandrul îşi uită promisiunea, fugind de acasă. La gârla, Nică petrece fără nicio grijă, până în momentul

când este surprins de necăjita mama, care intuise că odrasla ei se află acolo. Mâhnită și furioasă, Smaranda îi ia hainele lui Nică, lăsându-l dezbrăcat în apă. Rușinat de prezența unor fete (care înălbeau pânză), băiețandrul abia găsește un moment prielnic să iasă din gârlă, strecurându-se spre casă prin grădini.

Incipitul textului slavician *Baie de tot răcoritoare* este unul al descrierii râului și a vremii: „era cald, de tot cald, zăduf". Încă de la începutul fragmentului, Dincă este avertizat de către tatăl său să nu se ducă singur la râu. Tocmai de aceea Dincă este mai înverșunat și are deja un plan pus la cale: „Am să ies prin fundul grădinii!". Zis și făcut. Dincă se îndreaptă spre râu trecând prin cele mai dosnice ulițe. Însă la marginea satului se oprise o șatră de țigani: „vreo zece corturi, cu carele lor hodorogite și cu caii spetiți".

În continuarea fragmentului, Dincă nu-și caută de drum și se oprește gură cască, „ca să vadă ce nu-i mai văzuseră ochii". Dintr-o dată Dincă se vede înconjurat din toate părțile de către străini, însă Slavici ne reamintește de siguranța satului care din fericire era aproape de Dincă, ferindu-l de pericolul la care era predispus. Cu toate acestea el era un băiat curajos, dispus să nu-și schimbe hotărârea de a se îndepărta încet de sat. Ce-i drept, se mai uita din când în când înapoi, dar, fără să bănuiască, este urmărit de către țiganii.

Asemeni lui Nică și Dincă găsește un loc prielnic unde să-si lase hainele, ca să nu fie furate. S-a întâmplat ce trebuia să se întâmple. Doi flăcăi fără nicio rușine apar lângă râu, furându-i acestuia hainele. Viteaz, dar neviteaz, Dincă începu să plângă, neștiind ce să facă. Nu putea să scape numai dacă aștepta înserarea, însă răcoarea serii e din ce în ce mai usturătoare. În acest moment Dincă are timp să se gândească la ceea ce-a făcut și ce poate copilul să pățească dacă nu ascultă de părinți și de sfaturile celor mari.

Ceea ce-i aseamănă pe cei doi copii este dorința de a se scălda cu orice preț, fără să țină seama de vorbele părinților, dar și rușinea trăită când s-au văzut rămași fără haine.

Orice copil este tentat să descopere lumea viețuitoarelor. Așa se face că de multe ori în năstrușniciile celor mici sunt implicate diferite animale sau păsări. Eroii noștri, Nică și Dincă, nu puteau să treacă pe lângă astfel de isprăvi. Primul are de-a face cu o pupăză, iar eroul slavician cu niște bieți pui de graur. La Creangă, întâmplarea începe într-o dimineață când mama lui îl trezește pentru a merge cu mâncare la lingurarii din țarină: „Scoală, duglișule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul arminesc și să te spurce, ca să nu-ți meargă bine toată ziua?". Supărat că este trezit cu noapte-n cap în fiecare dimineață din cauza pupezei, Nică hotărăște să-i vină de hac micii viețuitoare. Trecând pe lângă teiul în care-și avea adăpost ceasornicul satului, Nică îi pune gând rău – „Taci, leliță că te-am căptușit eu! îi mai pupa tu și pe dracul de-acum" și începe să-și pună în aplicare planul de răzbune. Deși pasărea este dusă în târg spre vânzare, aceasta va fi eliberată de către un moșneag, iar Nică va avea parte în continuare de cântecul de deșteptare.

Dacă Nică dorea să scape de pupăză, Dincă râvnea să dețină niște pui de graur. Această pasăre pentru el însemna ceva minunat, „ce cânta frumos ca mierla, făcea ca rațele, ca puii de găină și ca curcile, ba rostea și vorbe, d-ai fi jurat că ies din gură de om în toată firea". Eroul lui Slavici este tentat să scotocească prin scorburile copacilor ca să

găsească şi el un pui de graur, pentru a-l creşte după pofta inimii. Cu toate că tatăl său îl învăţa că doar cei răi iau puii de pasăre din cuib şi lasă pe părinţii acestor mici creaturi nemângâiaţi: „numai copiii fără de inimă sunt în stare să răpească puii de păsărele de prin cuiburi", Dincă gândea altceva. Vorbele înțelepte ale tatălui intrau pe o ureche şi ieşeau pe cealaltă, încât copilul a început marea cercetare a scorburilor. Numai că finalul este unul neaşteptat pentru băiat, în loc de grauri a găsit un viespar, încât „viespii s-au îndârjit şi au năvălit asupra lui". Unul l-a înțepat în urechea dreaptă, altul şi-a lăsat acul în pleoapa ochiului stâng, altul în nas şi cel mai îndârjit l-a înțepat în buza de sus. Chinuit de dureri, o ia la fugă spre casă, văitându-se „de le era şi broaştelor de prin bălţi milă de el". Pozna se încheie cu Dincă ce îşi făcea amarnice mustrări de conştiinţă că nu a ţinut seama de sfaturile tatălui său.

În ambele texte întâmplarea se sfârşeşte cu dezamăgirea copilului şi cu o fugă spre casă, spre locul protector.

Se observă că în preajma locului natal eroii noştri se simt protejaţi, deoarece „satul e cel care generează limite", iar „spaţiul necunoscut care se întinde dincolo de lumea sa, spaţiul necosmizat pentru că e neconsacrat este simplă întindere amorfă în care n-a fost încă proiectată nicio orientare, în care nu s-a degajat încă nicio structură", după cum afirmă Mircea Eliade (1992: 58).

De exemplu, în partea a patra a *Amintirilor*, Ion Creangă îşi exprimă tristeţea din toamna anului 1855, an în care la insistenţele mamei părăseşte satul natal, pentru a ajunge la seminarul de la Socola: „cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte, strămutat la câmp şi pruncul dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dau eu dus din Humuleşti, în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola (…) Şi Iaşii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamţ, ca Fălticenii, de unde, toamna târziu şi mai ales prin câşlegile de iarnă, fiind nopţile mari, mă puteam repezi din când în când, pâşlind-o aşa cum după toacă, şi tot înainte, seara pe lună, cu tovarăşii mei la clăci în Humuleşti, pe unde ştiam noi, ţinând tot o fugă, ca telegarii. Şi după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la cele copile sprinţare, şi până-n ziuă fiind ieşiţi din sat, cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni, trecând desculţi prin vad, în dreptul Baei, Moldova îngheţată pe la margini, şi la dus şi la întors, de ne degera măduva-n oase de frig! Inima însă ne era fierbinte, că ce gândeam şi izbândeam. De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimba vorba: o cale scurtă de două poşte, de la Fălticeni la Neamţ, nu se potriveşte c-o întindere de şase poşte, lungi şi obositoare, de la Iaşi până la Neamţ". Nu întâmplător acestă ruptură de matricea spirituală a satului natal se petrece într-o zi de Tăierea capului sfântului Ioan Botezătorul. Dacă sfântului i-a fost tăiat capul, lui Nică i-au fost răpite clipele lipsite de griji ale copilăriei, oferite de prezenţa celor dragi şi de spaţiul protector al locului de baştină. Ajuns la Socola, într-un tărâm necunoscut, Nică se simte stingher, singur şi pus în faţa vicisitudinilor vieţii cu care se confruntă maturul.„Dintr-odată, copilul, care, de-acum, nu mai este copil, se trezeşte din visu-i minunat într-o lume şi-o viaţă necunoscute, ce-i confirmă şi întăresc aprehensiunile anterioare: într-adevăr, înstrăinarea *este hotărâtă*, dar nu

cine știe pentru câtă vreme!, ci pentru totdeauna, devenise iremediabilă. Cu o economie de mijloace demne de marii maeştri, Creangă înregistrează această cădere în abisul vieţii ca pe o dureroasă ieşire din edenul copilăriei" (Cheie-Pantea, 2002: 46-47).

Îndepărtarea de spaţiul natal reprezintă şi o modalitate de pedepsire. De exemplu, Dincă va fi trimis, la insistenţele mamei, la Bucureşti, la cucoana Tudora cu scopul de a se cuminţi: „Deoarece la ţară făcuse o mulţime de pozne şi era pornit să mai facă şi altele, încât nu mai era chip să-l păzeşti, a fost trimis pentru a doua clasă primară la Bucureşti, unde l-au dat în gazdă la văduva unui căpitan de călăraşi, cucoana Tudora, mătuşa lui, care locuia aproape de Maidanul Dulapului şi mai avea şi ea patru copii, cel mai mare, Nicuşor, cam de aceeaşi vârstă, dar mai potolit la fire, ai fi putut zice chiar băiat cuminte, încât putea să-i fie lui Dincă povaţă-n toate cele bune", aşa cum aflăm din cealaltă creaţie slavicină (*Cuţa*) în care Dincă este protagonist.

Refacerea momentelor din primii ani ai vieţii le-a oferit scriitorilor, prin intermediul memoriei, să retrăiască timpul copilăriei şi timpul sărbătoresc, acele clipe lipsite de griji ce permit ieşirea din istorie şi intrarea în *illo tempore*. Însă fiecare dintre scriitori a redat aceste momente în stilul lor caracteristic: Ion Creangă cu umor, iar Ioan Slavici păstrează viziunea realistă şi tonul moralizator în mod constant, din care şi alţii să înveţe.

Bibliografie:

Creangă, Ion, *Opere*, ediţie critică, note şi variante, glosar de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, introducere de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. III. *Postume – Din periodice – Teatru*; VII. *Dicţionar monografic de opere literare – Dicţionar biografic de personaje*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi cronologie de Dimitrie Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Naţional, 2001.

Cheie-Pantea, Iosif, *De la Eminescu la Nichita Stănescu*, Timişoara, Editura Excelsior Art, 2002.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Ion Creangă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963.

Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, traducere de Alexandru Balaci, în „Viaţa Românească", nr. 8, 1989.

SILENCES FANTASTIQUES
DANS « LE GRANIT ET L'ABSENCE » DE MARCEL SCHNEIDER

Anca MURAR[1]

Abstract

The inexorable adventure evoked in « The Granite and the Silence » by Marcel Schneider retraces the experience of nothingness of a tragic couple, in an « atrocious forest », the night of the equinox, a « troubled and stormy period when the destinies change » in order to accede to the universal secret. Driven by a terrible absence from themselves, the heroes accept to destroy their terrestrial appearance so that they are reborn eternals. This metamorphic transformation emerges through symbols for any approach of mystery is confined to silence.

Keywords: fantastic, metamorphosis, death, mystery, silence.

« Quel miracle Je m'avance
Je suis un être debout
Je le sais Je fais silence
Je suis tout dans le grand Tout »
Roger Bodart

Dès que le récit fantastique « Le Granit et l'Absence »[2] de Marcel Schneider s'attache à décrire les choses qui sont de « l'autre côté de l'horizon »[3], nous sommes amenés à passer au-delà du discours rationnel et à habiter la « loge invisible » où s'opère la cristallisation silencieuse de l'être. Et lorsqu'on se met à explorer les marges de l'innommable, on découvre que l'indicible se montre à travers l'image de l'inconcevable synthèse des opposés, il s'incarne dans des symboles qui scandent le cheminement initiatique de l'humain.

L'incipit du récit nous convie à nous abandonner à « l'élan panthéiste » pour capter l'âme invisible du mystère où « l'or des ténèbres se distille » (*GA*, 144) et se révèle comme « signe visible de ce qui est invisible dans la nature » (*DF*, 56) :

> Le silence de qualité si bizarre qui occupait le cirque donnait à penser que la nature avait raffiné les courbes de l'enceinte afin que nul son ne fût perdu, aucun reflet de soleil égaré. Les sapins dont les branches s'étendaient sur le sol étaient autant de pavillons qui abritaient le mystère. (*GA*, 149)

Les « précipités chimiques » dissolvent la « substance mystérieuse »[4] et lorsque le « serpent dardé » illumine la noirceur du néant, on assiste à la célébration des noces alchimiques de la terre et du ciel et on contemple l'unité du macrocosme. L'image de la « ruine gênante » qui règne au cœur du sanctuaire sylvestre, cette tour de la mort indique que le passage vers

---

[1] Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Marcel Schneider, « Le Granit et l'Absence »,in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

[3] Marcel Schneider, « Discours du fantastique », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, p. 360.

[4] Carl Gustav Jung, *Mysteriumconjunctionis*, tome 1, traduit de l'allemand par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1980, p. 241.

la « réalité ultime » se fait impérativement à travers le silence de la destruction, puisque l'univers « renaît sans cesse de sa propre mort et s'allume à sa propre lumière » (*DF*, 37)

Lié d'abord à l'incommunicabilité du mystère, le silence exprime l'ineffable et renvoie à la thèse wittgensteinienne[5] selon laquelle l'essence de l'être et du monde est de l'ordre du silence et de l'inexprimable, vu que le langage sensé n'est pas à même de révéler le secret universel. L'innommable ne peut être scruté que par la voie de la participation.

Car, tout comme le souligne Marcel Schneider, le secret « ne consiste pas dans un mot » (*DF*, 80), il n'est qu'une prescience se manifestant par éclairs pour assouvir nos chimères et apaiser nos démons, mais par « des moyens détournés, ténébreux et le plus souvent déconcertants » (*DF*, 80) dont chacun doit faire l'expérience : « Il faut que le cœur s'égare et que la chair soit bien séduite pour que votre existence s'en trouve transformée. » (*GA*, 209)

Le mystère de la communion universelle indique au héros la voie d'intégration des structures antagonistes, tout en le situant sur un chemin initiatique qui le mène à la vie éternelle, grâce à l'harmonisation des « tendances contraires »[6] siégeant au cœur de l'être. Et, lorsqu'il assiste à cette célébration du mystère cosmique, Olivier accueille le rythme de l'unité universelle :

> Olivier se demandait s'il n'existait pas un lieu privilégié, le milieu peut-être, quelque tribune d'honneur d'où le spectacle prendrait un sens clair. Mais il acceptait de ne pas comprendre la cérémonie qui se déroulait sur ce théâtre sans coulisse dont les machineries se confondaient avec les rouages de son propre destin. (*GA*, 150)

Tout en se situant au milieu du tumulte élémentaire, Olivier accepte de se détruire, de passer l'épreuve du néant et de devenir le centre rayonnant même de « la liturgie secrète » confinant à l'installation dans l'univers de l'immuable : « [l]ieux criminels, ils pouvaient porter la mort, mais par-delà la mort, une autre forme d'existence qui était peut-être une nouvelle vie » (*GA*, 187). Puisque, tout comme l'affirme Anne Richter, « on ne progresse qu'en brûlant ce qu'on a adoré, on ne s'accomplit qu'en détruisant ses anciens visages »[7].

Et Carl Gustav Jung nous rappelle, dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, que par-delà la mort signifie également « par-delà le conscient »[8]. En ce sens, l'« inéluctable aventure » dans l'informulé marque la plongée dans les abîmes de l'inconscient et l'installation dans le « labyrinthe intérieur », vu que ce n'est que dans « le silence tumultueux de notre vie onirique [que] retentissent les clameurs des terreurs primitives. »[9]

---

[5]« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. », Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1993, p.112.

[6]Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Folio/Essais, 2012 [1986], p. 163.

[7]Anne Richter, « Roger Bodart et les yeux de l'Ange », in Roger Bodart, *La Route du sel et autres poèmes*, La Différence, « Orphée », 1992, p. 20.

[8]Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 151.

[9]Marcel Schneider, *Le Labyrinthe de l'Arioste*, essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant, Paris, Bernard Grasset, 2003, p. 34.

Isolement, renoncement à l'enveloppe terrestre, vacuité, tels sont les impératifs du devenir métamorphique de l'être qui, tout en se mettant à l'écoute de la voix silencieuse de « ce qu'on ignore » (*GA*, 148) accède au monde immémorial des origines : « Je renonçai à l'usage de la raison pour plonger dans l'indicible et je goûtai une paix profonde à me sentir partout nulle part, sans pouvoir et comblé, insignifiant et précieux, éternel, en un mot un enfant, un dieu. » (*GA*, 192)

C'est le regard, voire la contemplation qui prend alors le relais :

> Fascinés par eux-mêmes, ils ne pouvaient se détourner de leurs visages pétrifiés où leurs yeux s'ouvraient comme des lèvres ni s'habituer à leurs voix soudain détimbrées qui semblaient provenir d'une troisième personne. Ils allaient dans une veille somnambulique, incapables de sursaut, à peine conscients d'eux-mêmes. (*GA*, 220)

La participation aux noces élémentaires se double de la régression à l'enfance afin de regagner l'intuition et l'innocence enfantines capables de redécouvrir les correspondances subtiles avec l'âme du monde et de sublimer l'humain par l'intégration des aspects enfouis, car « l'être ne s'enrichit que de ce qui est d'abord indigne » (*GA*, 189) : « J'étais pétrifié […] comme dans une grotte que j'explorais, lumignon au poing, avec la terreur de découvrir une bête répugnante tapie dans un coin. » (*GA*, 208)

Vidés de leur désir et de leur volonté, Olivier et Gabrielle se mettent à vivre en eux-mêmes : « la vie extérieure s'était arrêtée, mais une vie donnée sans condition, bien différente de celle qu'ils avaient connue dans le rêve ou dans la réalité, avait commencé pour eux. » (*GA*, 220) On assiste alors à l'ultime mutation qui consiste en la conjonction des principes masculin et féminin, voire en une transsubstantiation, comprise comme une communion amoureuse assurant l'union mystique des amants qui acquièrent le don de « la seconde vue » et s'intègrent au rythme cosmique :

> [E]lle attira son visage près du sien : le temps d'un baiser, ils échangèrent leurs traits. Quand ils se séparèrent, leurs contours confondus se détachèrent de leurs tempes et luirent faiblement entre eux, ectoplasme d'amour. Puis, ils reprirent leur aspect accoutumé, mais Gabrielle vit ses yeux de violette encadrés dans les paupières d'Olivier et lui, il vit les siens germés entre les cils de la jeune femme. (*GA*, 227)

Grâce à la fusion amoureuse, le couple passe dans le « monde d'à côté, si transparent, si fragile » (*GA*, 163), s'affranchit de l'esclavage d u temps et ne fait qu'un avec le bruissement cosmique :

> Ils ne s'étonnaient de rien, vivant en eux-mêmes. Qu'est-ce que trépasser veut dire ? Ils campaient déjà dans l'au-delà. Le vent […] reprenait son circuit. Comme un dément qui par la répétition du même geste arrive à donner de vastes dimensions à la cellule la plus exiguë. (*GA*, 221)

C'est que l'épanouissement de l'être à la fin de la métamorphose intérieure « ne se confine pas dans les limites de l'individu, mais esprit, psyché et corps deviennent un avec le

cosmos. »[10] Le Soi des amants s'est finalement harmonisé par l'intégration de l'*anima* et respectivement de l'*animus*. Le couple habite désormais la loge invisible de l'éternel et devient le centre mystérieux, « unique, non divisé, aux multiples visages, aux mille yeux, aux mille noms »[11] de la création :

> Il y a dans le jardin deux arbres dont le feuillage semble fait de pourpre et de sang. […] Ils excitaient mon imagination […] par l'attrait qu'exerçait sur moi cette masse rutilante qui frémissait, chuchotait, se parait de mille bouches, d'yeux sans nombre. […] On dirait que tous mes étés se sont passés devant leur feuillage et que mes conversations avec eux n'avaient point de fin. Ils se singularisaient dans la troupe des autres arbres par un esprit de découverte et de refus comme s'ils se tenaient à la limite de la création, sur le bord de leur règne. Caprices du Seigneur que les monstres divertissent, mais peut-être aussi exemples de ce qui se fait sans l'aveu du Seigneur, quand l'esprit a conquis sa liberté. (*GA*, 118-119)

Une fois le germe de la plante divine en soi activé, il ne reste à l'humain qu'à suivre l'*imago* universel afin d'entrer « dans les synchronicités »[12] cosmiques. Le « grain d'or » enfoui dans les profondeurs de l'être finit par porter fruit et Olivier change lui aussi en « arbre sonore, aux branche**s** fourmillantes qui pépi[ent] et s'égosill[ent] comme si des centaines d'oiseaux avaient trouvé refuge en lui. » (*GA*, 225) Le microcosme consonne et est consubstantiel avec le macrocosme.

Le silence devient alors la parole du myste, de l'amoureux qui « répond à une invite énigmatique » (*GA*, 147), inconnue, pourtant si familière l'amenant à s'ouvrir « au grand rythme éternel et anonyme de l'univers »[13]. Se taire, c'est donc laisser monter cette voix qui sourd de l'intérieur et surgit « avec la force de conviction d'une illumination [pour donner] à la vie immédiate et future une nouvelle orientation »[14] : celle de l'éternel devenir. Le silence, tout comme l'inconscient constituent des voies privilégiés de libération de l'éphémère, vu qu'ils renferment « le mot de la création et de l'incréé, qui sont deux faces, l'une lumineuse, l'autre obscure, de l'unique mystère »[15], celui devant lequel l'initié met la main sur sa bouche, car en « parler abouti[rait] au sacrilège » (*GA*, 217) : « Elle m'a mis un doigt sur les lèvres quand j'allais parler et elle m'a dit : "Garde ton secret et pense que je t'aime." » (*GA*, 218) Secret qui ne s'ouvre qu'« à la simplicité de l'enfance renée des eaux baptismales de la plongée dans les profondeurs »[16]. Or, la vertu première du fantastique est justement « de rester une énigme, un secret éternel » (*DF*, 43).

Textes de référence et abréviations :

GA -SCHNEIDER, Marcel, « Le Granit et l'Absence »,in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

---

[10]Marie-Louise von Franz, *Les mythes de création*, version française de Francine Saint René Taillandier-Perrot, La fontaine de Pierre, 2e édition, 2004, p. 286.
[11]Carl Gustav Jung, *Mysteriumconjunctionis*, p. 78.
[12]Étienne Perrot, *La voie de la transformation*, d'après C. G. Jung et l'Alchimie, 3e édition revue et corrigée, Paris, La Fontaine de Pierre, 2000, p. 104.
[13]Anne Richter, *op. cit.*, p. 21-22.
[14]Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, p. 95.
[15]Perrot, Étienne, *op. cit.*, p. 332.
[16]*Ibid*.

DF -SCHNEIDER, Marcel, « Discours du fantastique », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

Bibliographie critique :

JUNG, Carl Gustav, *Mysteriumconjunctionis*, tome 1, traduit de l'allemand par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1980.
JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2012 [1986].
PERROT, Étienne, *La voie de la transformation*, d'après C. G. Jung et l'Alchimie, 3e édition revue et corrigée, Paris, La Fontaine de Pierre, 2000.
RICHTER, Anne, « Roger Bodart et les yeux de l'Ange », in Roger Bodart, *La Route du sel et autres poèmes*, La Différence, « Orphée », 1992.
SCHNEIDER, Marcel, *Le Labyrinthe de l'Arioste*, essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant, Paris, Bernard Grasset, 2003.
VON FRANZ, Marie-Louise, *Les mythes de création*, version française de Francine Saint René Taillandier-Perrot, La fontaine de Pierre, 2e édition, 2004.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus,* traduction, préambule et notes de Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1993.

A LOGICAL FRAMEWORK OF MODAL VERBS

Attila IMRE[1]

Abstract

The present article discusses a possible logical approach to view the central modal verbs as options to express modality, based on the ground-breaking idea developed by Lewis (1986). The roots may stem from the English verbs system, leading to the closed group of modal verbs and their 'core' meaning. While concepts connected to modality are numerous, Palmer's 'messy' definition is reconsidered, making use of terms originating from logic, completed with the latest statistics on modal verb frequency, embedded in a possibly cultural context.

Keywords: verb system, modality, *can*, remote pair, core meaning.

1. Introduction

The issues concerning *modality* and the English *modal verbs* (modals) have led to thousands of pages of extensive explanations in the form of articles and books, yet without a satisfactory 'final word' upon the topic. The reasons may be manifold, but it is certain that the overwhelming majority of authors agree that it is a highly complex area of English grammar.

As we have never been completely satisfied with the results of teaching the English modal verbs to non-native speakers, even relying on reference material of famous authors (in English, Romanian and Hungarian), we have come to the conclusion that we somewhat (if not mostly) failed the task. However, much to our relief, we have come across a book incidentally(Lewis, 1986), which managed to change our entire concept of approaching the topic.

A systematic approach to modal verbs may start by looking for possible definition(s) and classification(s) of verbs, then switching to possibilities of expressing modality and highlighting the importance of modal verbs in this respect. However, a thorough description of modal verbs entails both form and (communicative) function, making it (seemingly) impossible to cover the topic successfully due to various reasons:

- the group of modal verbs contains a varying number of entries;
- various grammar books describe modal verbs from various perspectives, which are seemingly arbitrary (e.g. based on examples either created to serve the purpose – leading to a strenuous memory game of overlapping terms, such as *likelihood, certainty,* etc. –, or often exemplifying marginal cases);
- monolingual descriptions cannot grasp so-called 'core' or 'central' meanings, offering either too few examples or too many under various headings;

[1] AssocIate Prof. PhD, Sapientia University Cluj-Napoca, Romania

- bilingual descriptions make use of translating them into another language, adding to the complexity, knowing that modal verbs may lead to three possibilities (in different languages):
    1. they may have their 'accepted' equivalents (words);
    2. they may be 'represented' by a verb suffix;
    3. they may 'disappear' in translation (e.g. polite formulations).

A justified question is whether modal verbs are 'possible' to describe in a satisfactory (effective) way, as non-native speakers do need them in order to communicate successfully, as modality, ("non-factual or not actualized", cf. Aarts, 2011, p. 275) is a natural companion to factual information. In fact, not much hope arises from Palmer's approach:

> "There is no doubt that the overall picture of the modals is extremely 'messy' and untidy and that the most the linguist can do is impose some order, point out some regularities, correspondences, parallelisms. But there is no single simple solution…" (Palmer, 1990, p. 49)

On the one hand, it is not only linguists who are interested in language, while on the other hand it is our firm belief that linguists do not have to 'impose' anything, as rules of a language are not created by linguists; however, this path takes us beyond the scope of the present article. For the time being, it is worth making some 'mess' around in order to try to reach some fresh conclusions. After all, "You don't get anything clean without getting something else dirty." (Cecil Baxter)

2. The English Verb System

English grammar is abundant enough in offering us extremely many terms for the verb system. Functionally, grammars distinguish at least two types:

1. *main* verbs, to which alternate names are: *full, principal, notion, lexical, ordinary, primary, content, predicative*;
2. *auxiliary* verbs, which may be 'primary' (*be, do, have* with the majority of their forms) and 'secondary' (the *modal* verbs).

However, this minimalistic approach is unsatisfactory for multiple reasons. First, terminology: non-native speakers can hardly understand the rationale of a 'full' verb (associated with completeness, for instance), which cannot handle by itself certain situations (negation, interrogation). Secondly, a proper definition of auxiliary must refer to its nature of 'helping' *another* verb to express grammatically important things, such as negation or interrogation, but it will surely fail to fit the existence verb into this category alone. After all, *be*can be found 'alone' (*Am I right?; She is pretty.; He wasn't satisfied.*), which clearly signals that it is not exclusively an auxiliary. But it is not a 'main' verb either. Furthermore, modal verbs have a single form, which is not typical of auxiliary verbs, and modals are hardly 'secondary', knowing that any sequence of verbs starts with a modal verb, leading us to their properties (e.g. Palmer, 1990, p. 4;Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 197;Quirk, Greenbaum, Leech, &Svartvik, 1985, pp. 3–6;Swan, 2005, pp. 325–327). They

all come to the obvious conclusion that modals do not co-occur, which is not a characteristic feature of 'primary auxiliaries', thus it is not sustainable the dichotomy of the verb system.

We have argued that – in our opinion – four categories are needed (Imre, 2015):

1. strong verb (S): *be, am, are, is, was, were* (no other forms);
2. auxiliary verbs (A): ***be**, am, are, is, was, were, **do**, does, did, **have**, has, had, **will***;
3. weak verbs (W): all the verbs not belonging to strong, auxiliary or modal verbs;
4. modal verbs (M): *can, could, may, might, shall, should, will, would, must* (although there are marginal modal verbs and idiomatic constructions, at this stage this is peripheral).

Thus we can talk of the MAW string of verbs (it takes some maw to digest it…), which means that the verb order is strict: the full string is $MA^1A^2A^3W$, where the auxiliaries may be *perfective, passive,* and *continuous/progressive*, although the full set is extremely rare, but having read Lewis's ground-breaking book we are reluctant to say that it not 'correct'. However, shorter strings are typical, when the verb phrase is only one word (W) or all other combinations (MAW, MAAW, MW, AW).

The next logical stage is to check how these verbs functionally differ, coming to the conclusion that modals and auxiliaries help weak verbs in forming the negative, interrogative, or 'past' forms, accepting that tenses constructed with a single verb (Present Simple and Past Simple) make use of the 'dummy' *do, does* and *did* (Lewis, 1986, p. 56). It is inevitable to observe that there are overlaps, such as the dummy *do* and weak *do* (*Don't do that!*Cf. *Star Wars,*), but this leads us to the importance of semantics.

3. Meaning of modal verbs

To put it simply, language contains an immense number of words (without entering the debate what counts as a word), which are used effortlessly by native speakers with "speeds above a hundred words a minute … communicating some 30 or more messages per minute" (Lewis, 1986, p. 29), which is possible because the language system is relatively simple, even if not completely regular.

However, when two languages are compared (e.g. translation), the situation completely changes, as there are two opposing views: "meanings cannot be transferred *at all* from one language to another" and "meanings can *be fully* transferred"(Wierzbicka, 1992, p. 6). Of course, these views can hardly stop translators and interpreters from doing their job. A possible explanation comes from Kelly: "Had translation depended for its survival on theory, it would have died out long before Cicero." (1979, p. 219).

Meanings of modal verbs usually turn from bad to worse, as grammar books present them one by one: for instance, in case of *can,* we are presented its meanings as *ability, possibility, permission, speech acts,* and *stock phrases*, but if we go deeper, we might feel like rubbing salt in the wound, as ability may be split into physical, moral, mental, occasional/sporadic ability (Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 205), not mentioning

competence, skill (which may be durable, cf. Bădescu, 1984, p. 407), but the ability may cover a hidden request as well: *Can you reach for the knife?* (cf. Palmer, 1990, p. 30). Similarly, there are multiple possibilities (varying degrees), specific cases (the combination of *can* with sense verbs or expressing understanding), and when thinking that no more surprise is welcome, further meanings stem from *can* used in the interrogative (politeness, advice, suggestion) and negative forms (prohibition, impossibility), and we have not even mentioned the intricacies of 'past pair' and alternate options (*could, be able to, manage to, fail to, know how, capable of,* etc.).

Much worse is the situation of modals referring to future, as authoritative grammars state that English has no future tense, even if it is mentioned that *will* – followed by the bare infinitive – refers to the future. After all, as Palmer correctly remarks that "philosophers have for a long time debated whether the future can ever be regarded as factual, since we can never know what is going to happen." (Palmer, 1990, p. 12).

No wonder that non-native speakers *can't help falling in love with* ***can*** (paraphrase of Elvis Presley's song, which is otherwise a stock phrase), without thinking too much that there is more to come; after all, there are at least eight more 'core' or 'central' modal verbs and further marginal ones, completed with partially synonymous constructions…

Modal verbs are also interesting because their meaning sometimes refers to 'themselves', but sometimes to the proposition (context-based), which is true for their negative and interrogative forms as well. It is clear that something must be done about it, as one and the same sentence may express both *promise* and *threat*:

If *you don't finish your spinach, I* ***can't*** *give you any chocolate.*

The sentence may conceal further traps: first, we have to know about the possibility to use modals in conditional sentences both in the protasis and the apodosis (see more readily available options constructed with *should, would, will,* etc.). Secondly, acceptance from both parties that there is an authority (the speaker or an external one) that can validate the effort, and either the promise (*chocolate*) or the threat(*no chocolate*) is carried out. Sadly, this reminds us the importance of confidence regarding the truth value of the statement (Coates, 1983, p. 41).

However, the *coup the grace* is offered by Lewis when stating that:

> We can never be sure that the range of choices available to each speaker is the same. We can never be sure why the speaker has made a particular choice. Despite these difficulties, we need to recognise that the speaker does make choices, and that grammar is not only a matter of objective fact. …(Lewis, 1986, p. 44)

This means that when discussing modals, *objectivity* and *subjectivity* must be included in the explanations, together with 'basic' meaning and meaning deriving from the 'context'. Thus rather subjective categories, such as *politeness* may be discussed in terms of degrees instead of absolute rules, offering the chance to compare, for instance, *can, could, may* and *might*.Some might accept *can* as perfectly polite (possibly completed with *please*),

while others would prefer *could*.Yet, we should also consider the number of occurrences, which may play a vital role when studying a foreign language at different levels.

Although data may differ (different sources), it is worth looking into the statistics. For instance, according to the *Cambridge Grammar of English, can* is the most frequent modal verb (Carter & McCarthy, 2006, p. 642), so it seems logical to start learning modal verbs with this one; another source lists the top 3,000 English words, stating that the frequency of modals are: *will* (position 35), *would* (36), *can* (37), *could* (57), *should* (78), *may* (88), *must* (120), *need* (147, but mainly as a weak verb), *might* (151), *shall* (166, 'offer' and 'suggest'), *ought to* (1574), and even *dare* is included (2802). At this stage we tend to think that the higher the frequency, the more situations are possible for a particular modal verb to be used, but non-modal factors still have to be considered. *Will,* for instance, is a

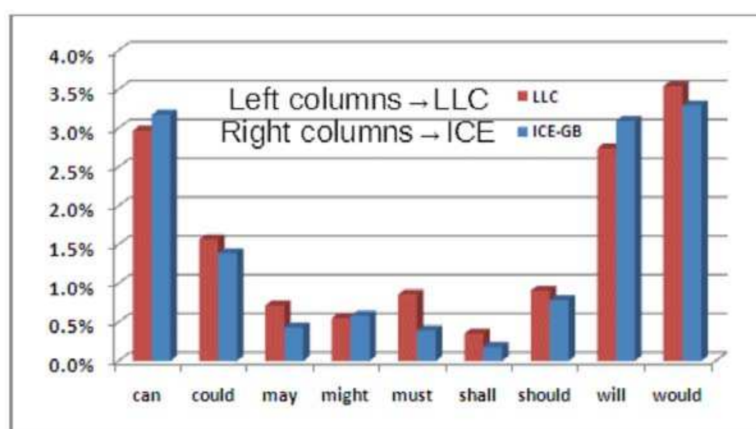


Figure 1. LLC and ICE-GB frequency of modal verbs

suitable modal to function as the future *operator* (a term which may be applied, by and large, to the majority of auxiliaries and modals, involved in forming the negation and interrogation, although 'imported' from logic). A different type of frequencyof modals is illustrated below[2]:

Those favouring numbers over percentage, may consult Aart's table (2011, p. 280), which lists *would, 'd* and *wouldn't* as the most frequent modal with 2,581 + 795 + 394 (spoken) and 2,533 + 182 + 87 (written) occurrences. This is followed by *can, can't* and *cannot* (2,652 + 792 + 80 spoken and 2,533 + 222 + 316 written instances), while *will*,*'ll*and *won't* are listed with 1,883 + 1,449 + 232 spoken, and 3,284 + 361 + 80 written occurrences per million words. *Could* and *couldn't* still have more than 2,700 instances, *may* is around 2,500 (*mayn't* only 2), *should* and *shouldn't* combined are slightly above 2,000, while *might* has 1,270 occurrences (*mightn't* 3), *must* has 1,329 instances (*mustn't* 24) and *shall* totals slightly above 400 (*shan't* 5).

Whatever their percentage and number, modal verbs play a central role in shaping modality, at which point we should turn over a new leaf.

[2] Source: http://www.ucl.ac.uk/english-usage/projects/verb-phrase/modalfindings.htm, 26.02.2017.

4. Modality and logic

As Murvai mentions, modal categories are taken from logic (2001, p. 59), and modal operators (verbs) add *modus* to the semantic content. This is best understood when we try to summarize definitions of *modality*.

Modality is a semantic term, dealing with judgments originating from the speakers' opinion (Palmer, 1990, p. 2) and attitudes (Greenbaum, 1996, p. 80) or "speaker's assessment of probability and predictability" (Greere&Zdrenghea, 2000, p. 29), referring to factuality (truth value of utterances: certainty, probability, possibility) or reflecting "the speakers' judgment of the likelihood of the proposition it expresses being true"(Quirk et al., 1985, p. 219); the other option is 'human' control over the situation (obligation, permission, intention, and the marginal ability). These are readily expressed by modal verbs, although other verbs (*hope*), nouns (*suggestion*), adverbs *(perhaps*) and adjectives (*able*) also contribute to the full palette. It has been mentioned the strong connection between future time and modality (Huddleston &Pullum, 2005, p. 56), knowing that no factual information is available about the future, hence we have a modal verb (will) as the auxiliary for future. According to a well-summarized definition, modality "refers to a speaker's or a writer's attitude towards, or point of view about, a state of the world. In particular, modals are used to say whether something is real or true, or whether it is the subject of speculation rather than definite knowledge"(Carter & McCarthy, 2006, p. 638).

The extended concept of modality unfortunately is too vague, as there are several types of modality, clearly summarized by Murvai(2001, p. 59), completed with Palmer's or Aarts(Aarts, 2011, pp. 276–277) tripartite description :

1. *alethic,* stemming from Aristotle's concepts of necessary, probable and impossible (truth in the world);
2. *buletic*, expressing the speaker's desires and wishes
3. *axiological*, expressing values of certain groups, culture and historical periods, operating with highly subjective qualifiers (good/bad);
4. *temporal*, which may be both objective and subjective (*It's time to*, 'always', 'never', 'will be')
5. *doxastic,* or modality of belief (*It is thought/believed/considered…*);

However, the two most often mentioned types of modality (connected to modal verbs) are:

6. *epistemic,* associated with truth judgments (necessity, possibility, impossibility), connected to the *alethic* type, but this time the truth is in the individual's mind;
7. *deontic*, connected to obligation, permission or prohibition.
8. *dynamic*, encapsulating ability and volition, although these are neutral and circumstantial meanings.

Thus it is clear that modality connects semantic ('always true') and pragmatic features ('now true'), as epistemic is associated with the former, while deontic with the latter (Murvai, 2001, pp. 60–61).

As we would like to find the logic behind these concepts, we would like to offer a minimalist framework of these concepts based on the sources we have mentioned so far, but discussed in all grammar books which present modal verbs as clusters around concepts (e.g. Budai, 1994, pp. 143–161;Alexander, 1988, pp. 207–240).

In our view, the most logical framework so far has been described by Lewis (1986, pp. 112–125), although not struggling for a 'comprehensive' view. The first stage is to delimit the modal verbs from the rest, when it is good to remember syntactic features; this results only nine central modals (marginal modals lack one or more essential features), which may be discussed as pairs. We argued as early as 2008 that it is wrong to consider *could, would, should* and *might* as the past forms of *can, will, shall* and *may* (Imre, 2008), giving the improper example of dictionary entries of list of irregular verbs, not knowing that Lewis had done that more than two decades prior to that. But he also found the ingenious solution: the 4 'past' forms are in fact the *remote* pairs, proving clearly that this theory is applicable, if *remote* is extended enough. Thus we obtain the following framework:

POSSIBILITY		
'now'	remote in time → 'past' remote socially → politeness remote likelihood	
can	*could*	perceiving existence of possibility logical
may	*might*	volitionally involved in creating possibility speculation
NECESSITY		
must	-	legal→ obligation moral→ prohibition practical→ advice logical→ deduction
INEVITABILITY		
'now'	remote socially → politeness remote likelihood remote psychologically→hypothetical	
will	*would*	opinion (the speaker may be wrong) temporal logical
shall	*should**	directly involved in creating inevitability reasonable *extra meanings

Table 1. Modal concepts described by Lewis (1986)

This framework reduces immensely the terms associated with modals in the initial stage of learning, still preserving further possible ramifications (*ask for, give permission,* etc.). *Can* may be offered as an example: its 'core' meaning is to express possibility in the following forms:

- *ability* (although a marginal concept to modality, as this has little to do with the speaker's judgment): *She can read fast.* (possible sub-meanings: physical, mental, circumstantial, sporadic, instrumental, capacity, know-how, skill, senses, etc.);
- *objective (im)possibility;*
- *(im)possibility decided by rules;*
- *request;*
- *offer;*
- *deduction – logical (im)possibility.*

All these options are viable for *could*, referring to remote ('past') ability, past (im)possibility, remote (politer) requests and offers, as well as remote deductions (*She could find it. She couldn't have found it.*)

More than that, the concept of 'remote' is equally valid for the traditional view of past and present dichotomy and the way people express politeness, when culturally (physically) more distance is kept between the interlocutors or linguistic hedges (*I could say that* …) are used for distancing. This corroborates with Wierzbicka's findings when stating that "the way we speak reflects the way we think", at least at the social level (2006, p. 22), and the process is a never-ending change, hopefully evolution; this is partially reflected in the frequency statistics of modal verbs, as the *whimperatives*(*could, would*) developed in late modern English (2006, p. 25), and today *may, must, shall* decline in use[3].

5. Conclusions

There are many possible conclusions, but we should mention Jakobson's famous statement: "Languagesdiffer not in terms of what they can express, but in terms of what they must express.". As the tendency today is to be more diplomatic, in our politically correct world language is"shaped by both 'human nature'" and culture (Wierzbicka, 1992, p. 7), so English 'must' express proper meanings.

However, the language has a lot of possibilities to express *understatement*, non-native speakers should know about (modal verbs, weak verbs). This is possible to observe when well-chosen examples are viewed (suggested by Lewis) or when countless English TED *Talks* are watched, preferably with English subtitles.

Should we accept Palmer's initial statement about modal verbs, we would never bother with trying to fully understand the lyrics of *I can't dance* by *Genesis*or the rather interesting *Should I stay or should I go?* by *The Clash.*

Even if each modal verb has multiple meanings, we can start by following the framework set up by Lewis, never forgetting that however challenging modal meanings

[3]http://www.ucl.ac.uk/english-usage/projects/verb-phrase/modalfindings.htm, 27.02. 2017.

may seem, they significantly contribute to the diversity (subjectivity, 'as of now' aspect) of communication, mentioned in Murvai's concluding remark.

References

Aarts, B. (2011). *Oxford Modern English Grammar* (1 edition). Oxford ; New York: Oxford University Press.

Alexander, L. G. (1988). *Longman English Grammar*. Longman.

Bădescu, A. L. (1984). *Gramatica limbii engleze*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Budai, L. (1994). *English Grammar - Theory and Practice*. Budapest: NemzetiTankönyvkiadó.

Carter, R., & McCarthy, M. (2006). *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press.

Coates, J. (1983). *The semantics of the modal auxiliaries*. London and Canberra: Croom Helm.

Gălăţeanu-Fârnoagă, G. (1995). *Sinteze de gramatica engleză: Exerciţiişi teste de evaluare*. București: Cruso.

Greenbaum, S. (1996). *The Oxford English Grammar* (First Edition edition). London: Clarendon Press.

Greere, A. L., &Zdrenghea, M. M. (2000). *A Guide to the Use of English Modals and Modal Expressions*. Cluj-Napoca: Clusium.

Huddleston, R., &Pullum, G. K. (2005). *A Student's Introduction to English Grammar*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.

Imre, A. (2008). *Logikusangolnyelvtan*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Imre, A. (2015). A Logical English Verb System. In I. Boldea (ed.), *Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication, Section: Language and Discourse, Tg.-Mureş* (pp. 121–137). Târgu-Mureş: The Alpha Institute for Multicultural Studies.

Kelly, L. G. (1979). *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Basil Blackwell & Oxford.

Lewis, M. (1986). *The English Verb: An Exploration of Structure and Meaning*. Hove: Language Teaching Publications.

Murvai, O. (2001). Szematikaiéspragmatikaikiegészítések a modalitásvizsgálatához. In J. Petőfi S. & I. Szikszainé Nagy (Eds.), *Grammatika - szövegnyelvészet - szövegtan* (pp. 59–69). Debrecen: KossuthEgyetemiKiadó.

Palmer, F. R. (1990). *Modality and the English Modals*. London and New York: Longman.

Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., &Svartvik, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language* (2nd ed.). London; New York: Pearson Longman.

Swan, M. (2005). *Practical English Usage* (3rd ed.). OUP Oxford.

Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture, and Cognition*. Oxford University Press.

Wierzbicka, A. (2006). *English: Meaning and Culture*. Oxford University Press, USA.

NATHANIEL HAWTHORNE – LAUDATIO

Smaranda ŞTEFANOVICI[1]

Abstract

Nathaniel Hawthorne is still one of the most canonized nineteenth-century American writers. His work was inspired from and based on the history of his human ancestors and the New England of his own day. His strict Puritan discipline affected his life and literary career. A solitary person, he liked to read and contemplate in his room. These solitary years continued in school where he refused to participate in public speaking. When he met Sophia Peabody, his future wife, an artist, and painter, she managed to take him out of his "haunted chamber" into the world. The paper is meant to throw a glance at this writer's life, as well as at his historical, personaland cultural background as a source of inspiration for his original dual vision of life in a strict Puritan age.

Keywords: Puritan, romance, moral ambiguity, duality, balance.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) este şi la ora actuală unul din cei mai canonizaţi romancieri şi nuvelişti americanidin sec. al XIX-lea. A scris peste 46 de romane, povestiri şi schiţe, deşi s-a impus ca autor de romane foarte târziu, când avea aproximativ 46 de ani. Hawthorne este cunoscut azi pentru romanele sale de referinţă scrise între 1850 si 1860, şi anume: *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852), şi *The Marble Faun* (1860). Autorul a avut ca sursă de inspiraţie rădăcinile sale puritane, dar rezultatul a fost departe de a fi exclusiv puritan. Opera sa a fost inspirată şi s-a bazat pe istoria strămoşilor săi puritani şi pe Noua Anglie din sec al XIX-lea. Mediul cultural al strămoşilor lui şi a soţiei sale, Sophia Peabody, artistăşi pictoriţă, a avut un efect profund asupra viziunii sale de viaţă. Născut în Salem, lăcaşul Puritanismului, l-a făcut oare să creadă cu fermitate în principiile puritane? Opera sa ridică semne de întrebare legate de aceste legături de sânge arătând punctele tari dar şi slabe ale doctrinei puritane, care sunt privite dintr-un unghi modern. Înclinaţia spre ambivalenţă moralăşi simţul echilibrului i-au permis să evadeze din rigiditatea puritană şi să folosească 'romance' ca pe o formă literară care i-a permis încadrarea ambiguă între realitateşi imaginaţie, natural şi supranatural, puritanism şi modernism. De aici provineşi teoria sa organică cu privire la dualitatea vieţii, omul fiind capabil de ispășire prin funcţia educativă a păcatului.

Precursor al romanului psihologic şi al psihanalizei moderne, prin profunzimea introspecţiei şi explorarea resurselor cinematice ale sufletului, Hawthorne redă imaginaţia americană folosind genul literar 'romance', care-i permite abordarea alegorică şi simbolistică ca pârghii de analiză ale sufletului uman. Autorul se distinge de aripa romantică idealistă, şi de transcendentalismul al cărui optimism şi idealism exagerat le-a respins. Înclinaţia spre ambivalenţă morală şi instrospecţie psihologică şi împărtăşirea teoriei organice privind dualitatea vieţii l-au făcut să reconsidere rolul individului în societatea puritană, apreciind valoarea efortului uman în faţa Providenţei. Adept al

[1]Associate Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

scepticismului puritan şi implicit al păcatului puritan ancestral, Nathaniel Hawthorne adaugă o notă de modernitate prin abordarea funcţiei educative a păcatului. Astfel, autorul umanizează individul puritan, acesta având acces la mântuirea pe pământ. Abordând teme specifice romantismului gotic, nu putem să nu evidenţiem originalitatea lui Hawthorne în ceea ce priveşte, pe de o parte, abordarea tematică, ca de exemplu, efectele educative şi umanizatoare ale păcatului asupra omului, şi, în ceea ce priveşte, pe de altă parte, complexitatea şi profunzimea psihologică caracterială.

Hawthorne este totodată pe bună dreptate celebrat şi ca autor de schiţe şi povestiri. El este considerat de majoritatea criticilor fondator al prozei scurte americane tratând teme ca singurătatea umană, frustrarea, ipocrizia, eccentricitatea, şi slăbiciunea umană. Printre povestirile şi schiţele alegorice care i-au câştigat acest loc se numară "The Minister's Black Veil", "Roger Malvin's Burial", "Young Goodman's Brown", "Rappaccini's Daughter", "The Great Stone Face" şi "Ethan Brand". A experimentat totodată în 'istoria alternantă', subgen al ficţiunii speculative ca formă literară. Povestirea sa "P's Correspondence" (1845), este primul experiment finalizat de acest gen în limba engleză.

Anthony Trollope, celebru romancier englez din secolul al XIX-lea, care a avut un îndelungat schimb de sfaturi şi opinii literare cu Nathaniel Hawthorne, afirma că: "Nimeni nu se va simţi înnobilat dintr-o dată pentru că a citit unul din romanele mele. Dar Hawthorne, după ce l-aţi studiat, vă va fi foarte preţios. El vă va cufunda în melancolie, va arunca asupra voastră umbra unor presimţiri negre şi aproape că vă va zdrobi cu dureri imaginare; dar, în acelaşi timp, el vă va da putinţa să vă înălţaţi sensibil în timpul lecturii."("The Genius of Nathaniel Hawthorne")

Antoaneta Ralian pe coperta volumului *Casa cu Şapte Frontoane* (2004) citează din Brander Matthews: "Fantezia lui Hawthorne are o calitate pe care Poe nu a avut-o. Efectele literaturii lui sunt morale. La Hawthorne, situaţiile – oricît de stranii şi de înfricoşătoare – sunt doar semnul exterior al unei lupte lăuntrice, o luptă a spiritului."

Mihaela Bucur pe coperta volumului *Faunul de marmură* (2007)traduce părerea lui T.S.Eliot despre N.Hawthorne: "Opera lui Hawthorne este o critică autentică a moralităţii puritanilor, a moralităţii transcendentalilor şi a lumii pe care o cunoştea - autentică prin fidelitatea artistului, nu prin simpla convingere a omului. Este o operă critică la fel cum opera lui Henry James este o critică a Americii timpului său şi la fel cum operele lui Turgheniev şi Flaubert reprezintă o vedere critică asupra Rusiei şi a Franţei epocii lor."

Fondator al prozei scurte americane, Hawthorne este considerat totodată ca deschizător de drumuri în experimentul pe care l-a făcut cu *istoria alternantă* ('alternative history'), subgen al ficţiunii speculative ('alternate history') ca formă literară. Povestirea sa "P's Correspondence" (1845, inclusă în *Mosses from an Old Manse*) este ilustrativă în acest sens. Personajul este considerat alienat mental, deoarece el poate comunica cu personalităţi istorice şi literare demult decedate, dar care acum sunt percepute ca vii, spre exemplu poeţii Burns, Byron, Shelley, Keats, actorul Edmund Kean, politicianul englez George Canning şi chiar Napoleon Bonaparte.

Deşi E.A.Poe nu a contribuit cu recenzii laudative referitoare la volumele *Twice-Told Tales* şi respectiv *Mosses from an Old Manse*, probabil datorită dispreţului pe care Poe îl manifesta faţă de alegorie şi povestiri morale, el a admis totuşi că "Stilul lui Hawthorne este puritate în sine. Tonul lui este singular în eficienţa sa – sălbatic, jalnic, meditativ, şi în deplină concordanţă cu temele abordate." Şi, în consecinţă, spunea el, "îl privim ca pe unul din puţinele genii incontestabile care s-au născut până acum în ţara noastră." (Cf. McFarland: 88-89)

Întreaga carieră literară a scriitorului american Nathaniel Hawthorne a purtat amprenta istoriei strămoşilor puritani şi a Noii Anglii aşa cum se prezenta ea în secolul al XIX-lea. Înzestrat cu talent de la D-zeu, după simbolistica numelui în ebraică (Nathaniel = 'Gift of God'), este considerat pe buna dreptate titan al literaturii americane şi universale. Nathaniel Hawthorne s-a născut pe 4 iulie 1804 în oraşul Salem (actualmente muzeu), Massachusetts, într-o familie care descindea din primii colonişti: tatăl, Nathaniel Hathorne, şi mama, Elizabeth Clarke Manning Hathorne. Strămoşii lui includeau magnaţi, judecători, şi marinari puritani. Două aspecte din acest arbore genealogic l-au făcut să-şi schimbe numele din Hathorne în Hawthorne la scurt timp după absolvirea Colegiului Bowdoin, în 1825. Unul era legat de imaginea unui strămoş, William Hathorne, implicat în persecuţia religioasă a Quaker-ilor din 1630, iar celălalt era un alt strămoş, John Hathorne, unul din cei trei magistraţi puritani, vestit pentru intransigenţa de care a dat dovadă în procesele intentate vrăjitoarelor din Salem în secolul al XVII-lea.
("The Salem Witchcraft Trials")

Tatăl lui Hawthorne, Nathaniel Hathorne, căpitan de vas, a murit în 1808 de tifos în Surinane, lăsându-şi soţia şi cei trei copii (Hawthorne avea doar patru ani) dependenţi de rude; după moartea lui, tânărul Nathaniel, mama lui şi cele două surori s-au mutat la rudele lor maternale, familia Mannings, în Raymond, Maine, unde au locuit într-o fermă izolată timp de zece ani. În această perioadă, mai exact în 10 noiembrie 1813, Hawthorne suferă un accident la picior în timpul unui joc de baseball ("bat and ball"), în urma căruia rămâne cu un handicap pentru tot restul vieţii. În această perioadă a vieţii, Hawthorne manifesta un interes tot mai mare pentru lectură şi contemplare în singurătate, aşa cum el însuşi afirma într-o scrisoare, mai târziu, către prietenul său Longfellow: "Nu am trăit, ci doar am visat că trăiesc." (4 iunie 1837). Şi cu toate acestea, este perioada de formare a personalităţii literare, "ucenicia sa" ("his apprenticeship"), aşa cum avea să o descrie Malcolm Cowley în studiul monografic despre Hawthorne, ucenicie care ulterior va produce acea operă de profunzime psihologică.

Deşi se confruntă cu probleme financiare, mama lui Nathaniel, ajutată de unchiul lui Nathaniel, Robert Manning, îl înscrie pe Nathaniel la Bowdoin College în 1821, pe care-l absolvă în 1825. Solitar în continuare, refuzând să participle la discursuri publice, totuşi, Nathaniel se împrieteneşte aici cu viitorul poet Henry Wadsworth Longfellow, cu viitorul preşedinte al Americii, Franklin Pierce, şi cu Horatio Bridge, finanţatorul volumului de povestiri *Twice-Told Tales* (*Povestiri repovestite,* 1837). Deşi Bowdoin era un

colegiu mic şi izolat, Hawthorne a profitat mult de pe urma acestei experienţe, citind extensiv în engleză şi latină şi perfecţionându-şi arta compoziţiei.

La întoarcerea de la Bowdoin, între 1825 şi 1837, Hawthorne a locuit cu mama sa în Salem, Noua Anglie. O pustnică după moartea soţului ei, mama lui Hawthorne încurajează o tendinţă asemănătoare şi în fiul ei. Este perioada pe care Hawthorne şi-o aminteşte mai târziu ca fiind marcată de izolare şi solitudine într-o cameră bântuită ("haunted chamber") unde obişnuia să-şi petreacă mai tot timpul. În această perioadă a învăţat să scrie povestiri şi schiţe alegorice ce comentau viaţa alegorică pe care o ducea. În această cameră, conform mărturiilor sale, Hawthorne şi-a format caracterul şi intelectul, această izolare fiind întrutotul benefică. Citea mult din istoria Noii Anglii şi cutreia ţinuturile natale umplând caiete întregi de jurnal cu observaţii spirituale. Mărturiile celor din jur contrazic într-un fel cele afirmate de Hawthorne. Biografi recenţi susţin şi ei deschiderea lui spre viaţa socială, Hawthorne fiind un om care frecventa teatrul şi mergea la sindrofii sociale. Pe de altă parte, chiar sora lui, Elizabeth, remarca faptul că fratele ei era un om social cu "dragoste de mulţime".

Primele încercări literare datează încă din 1819 şi constau din eseuri şi poeme în *The Spectator*, un ziar autohton. În 1828 publică anonim primul său roman, *Fanshawe.* Acest roman, deşi s-a dovedit un eşec literar, a constituit o rampă de lansare publicitară, Hawthorne fiind încurajat şi sprijinit de către editorul bostonez Goodrich.

După mai multe eşecuri literare, îşi începe cariera de nuvelist publicând povestiri pentru început în *The Token*, editor fiind Goodrich; printre povestirile de succes din această perioadă se numără "My Kinsman, Major Molineux" (1832), "Roger Malvin's Burial" (1832) şi "Young Goodman Brown" (1835).

Înainte de publicarea primului volum de povestiri, *Twice-Told Tales*, în 1837, Hawthorne scrie mai multe povestiri şi schiţe, pe care le publică anonim sau sub diferite pseudonime în reviste ca *The New England Magazine, The United States Magazine,* şi *Democratic Review*, de exemplu: "Mrs. Hutchinson" (1830), "An Old Woman's Tale" (1830), "My Visit to Niagara" (1835), sau "Fragments from the Journal of a Solitary Man" (1837).

În 1837, fiind ajutat financiar de Horatio Bridge, fost coleg de la Bowdoin College, Hawthorne reuşeste să-şi publice prima culegere de povestiri, *Twice-Told Tales*, cu povestiri publicate anterior în diferite periodice. Tot acum este pentru prima dată când semnează cu numele său adevărat. Publicarea volumului îl face cunoscut pe Hawthorne pentru prima dată pe plan local. Aceste povestiri dezvăluiesc preocuparea lui Hawthorne pentru teme legate de trecut şi puterea trecutului asupra prezentului, vanitatea morală si intelectuală, păcatul ancestral, funcţia educativă a păcatului, dualitatea vieţii etc. Romantismul tenebros ('dark romanticism') care caracterizează proza scurtă a lui Hawthorne a fost de multe ori asemănat cu cel al lui Poe, ei distingându-se net de aripa romantică, idealistă, şi respectiv de retorica transcendentalistă a lui R.W.Emerson. De aici şi puţina popularitate de care s-au bucurat cei doi pe parcursul vieţii, lucru recunoscut de Hawthorne însuşi în prefaţa volumului *Twice-Told Tales* (1851): "încercări, foarte nereuşite,

de a deschide un dialog cu lumea exterioară" ("attempts, and very imperfectly successful ones, to open an intercourse with the world".)

Hawthorne mărturiseşte că iubirea faţă de vecina sa din Salem, Sophia Peabody, prietenă şi discipol al lui R.W.Emerson, H.D.Thoreau, si M. Fuller, l-a făcut să-şi părăsească "camera bântuită" pentru civilizaţie. Pictoriţă, ilustratoare şi scriitoare, Sophia Peabody avea 32 de ani, în timp ce Hawthorne avea 36 de ani când s-au căsătorit în 1842, după cinci ani de la prima întâlnire. Pentru a-şi asigura un viitor stabil financiar, înainte de căsătorie, Hawthorne acceptă în 1838 o funcţie de inspector vamal în Boston, funcţie pe care o va ocupa până în 1840, cu un salariu de $ 1,500 pe an.

El a scris puţin în această perioadă, concentrându-se pe colegii de muncă, pe care-i urmărea îndeaproape, aşa cum va descrie ulterior în cea mai valoroasă carte a sa, *The Scarlet Letter* (*Litera stacojie,* 1850). Acest roman a fost început cu adevărat doar după demiterea lui din funcţie, în 1849.

Până la căsătoria cu artista Sophia Peabody, în 1842, acceptă, tot din motive financiare, în 1841, să devină membru în societatea utopică transcendentalistă Brook Farm, fondată de transcendentalistul Geoge Ripley. Pornind de la experienţele trăite la ferma Brook, unde pentru aproximativ şase luni a locuit alături de alţi membri transcendentalişti al căror optimism, ipocrizie, şi idealism exagerat, conform spuselor lui, nu-l caracterizau, va scrie romanul *The Blithedale Romance* în care a satirizat mişcarea.

Cu toate acestea, după căsătorie, cuplul se mută la Old Manse în Concord, Massachussets, unde Nathaniel a scris majoritatea povestirilor adunate ulterior în volumul *Mossesfrom anOld Manse* (*Muşchi de pe o veche casă parohială,* 1846). Aici cuplul duce o viaţă retrasă, dar fericită, timp de trei ani, singurele contacte fiind cu vecinii transcendentalişti Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, şi Ellery Channing. Pe parcursul întregii vieţi, Sophia şi Nathaniel s-au sprijinit reciproc în carieră, fiind caractere asemănătoare, înclinate spre singurătate. O mare admiratoare a talentului literar al soţului ei, Sophia petrecea mult timp în compania lui Hawthorne, care-i citea din opera sa, după care purtau discuţii critice asupra conţinutului. Hawthorne îşi considera soţia, pe care o alinta "Porumbiţa" ("Dove"), cel mai obiectic critic şi singurul prieten: "singura mea însoţitoare; şi nu am nevoie de altcineva – nu există loc liber nici în mintea şi nici în inima mea... Mulţumesc lui D-zeu că eu umplu inima ei mare!" (Cf. McFarland). Admiraţia lui Hawthorne faţă de tablourile Sophiei era la fel de solidă.

În urma căsătoriei au rezultat trei copii, Una, Julian, şi Rose. Una a murit tânără, datorită unei boli psihice. Julian s-a mutat înspre vest, unde a fost închis pentru delapidare, după care a scris o carte despre tatăl sau. Rose s-a căsătorit cu George Parsons Lathrop şi au devenit romano-catolici. După moartea soţului ei Rose a devenit călugăriţă dominicană. A fondat *Dominican Sisters of Hawthorne*, o societate de caritate pentru victimele cancerului.

O lovitură puternică este pierderea mamei în 1848, "cel mai greu moment din viaţa mea", aşa cum mărturiseşte Nathaniel prietenului său Longfellow. Trecea printr-o perioadă nefericită din viaţa sa, care-l făcea să viseze doar la povestirile pe care le-ar fi

putut scrie şi nu putea, lipsindu-i inspiraţia şi voinţa. Se mută la Salem unde lucrează între 1846-1849 ca inspector într-un birou vamal. În 1849, datorită schimbării de administraţie la Washington, este dat afară din acest post. Această experientă va fi ulterior descrisă în prefaţa volumului *The Scarlet Letter* (*Litera Stacojie*, publicat în 1850). Contextul istoric fiind Noua Anglie (Boston), în perioada puritană a secolului al XVII-lea, romanul este considerat primul roman psihologic; autorul foloseşte alegoria şi simbolismul, ca pârghii de analiză psihologică a sufletului uman. Cartea s-a dovedit un best-seller, vânzându-se 2.500 volume în primele zece zile. Opiniile critice, pe de altă parte, erau împărţite. În timp ce D.H.Lawrence considera *The Scarlet Letter* ca fiind neegalabilă în perfecţiunea cu care Hawthorne redă imaginaţia americană, criticul Edwin Percy Whipple obiecta la "intensitatea morbidă" şi detaliile psihologice (Cf. Miller).

Succesul imediat al celebrului său roman *The Scarlet Letter* l-a ajutat să trăiască în continuare numai din scris. Următoarele romane apar la interval scurt unul după celălalt. Perioada 1850-1853 se dovedeşte cea mai prolifică din punct de vedere creativ. În 1850 familia se mută la Red House, în Lenox, în Berkshire Hills, unde Hawthorne se împrieteneşte pe viaţă cu romancierul Herman Melville, unul dintre primii exegeţi literari ai lui Hawthorne. Melville, cu 15 ani mai tânăr ca Hawthorne, şi-a celebrat prietenul în recenzia "Hawthorne and his Mosses" (publicată în *Literary World*), cu ocazia lansării volumului *Mosses from an Old Manse,* în dedicaţia romanului *Moby-Dick,* şi în multe scrisori.

În 1851 publică *The House of the Seven Gables (Casa cu şapte frontoane),*un alt roman de referinţă al literaturii americane. Deşi acţiunea are loc în secolul al XIX-lea, Noua Anglie, Hawthorne abordează aceeaşi temă a efectelor puritanismului asupra individului. Poetul şi criticul James Russell Lowell considera romanul mai bun decât *The Scarlet Letter*, numindu-l "cea mai valoroasă contribuţie la istoria Noii Anglii de până atunci" (Cf. Mellow). Henry James, criticul, afirma că: "Prin tema şi felul în care este tratată, *Casa cu şapte frontoane* se apropie cel mai mult de opera ideală." (Cf. Wright 372-375)

The Blithedale Romance (*Casa de la Blithedale*), singurul roman scris la persoana întâi, apare în 1852. Tot în 1852, în timp ce familia locuia la Tanglewood, lângă Lenox, Massachusetts, Nathaniel Hawthorne publică un volum de povestiri întitulat *A Wonder-Book for Girls and Boys* (*O Carte cu minuni pentru băieţi şi fete*), inspirat din mitologia greacă, care ulterior a devenit o operă clasică juvenilă.

În 1852 Sophia şi Nathaniel se mută înapoi la Concord unde cumpară The Hillside, anterior locuită de transcendentalistul Amos Bronson Alcott şi familia sa. Ralph Waldo Emerson şi Henry David Thoreau devin vecinii familiei Alcott şi mai târziu al familiei Hawthorne. În acelaşi an, Hawthorne scrie monografia electorală *The Life of Franklin Pierce*. Graţie alegerii prietenului său, Franklin Pierce, ca preşedinte al SUA, a cărui biografie a redactat-o, Hawthorne a fost numit consul la Liverpool, în 1853, la scurt timp după publicarea volumului *Tanglewood Tales* (1853). Această perioadă a vieţii petrecută în Anglia va fi evocată în volumul *Our Old Home* (*Căminul nostru vechi*), publicat în 1863, un atac la adresa publicului englez.

În 1857, la terminarea mandatului, cuplul vizitează Franţa şi Italia. În 1860, după şapte ani de absenţă, Hawthorne şi soţia se întorc în Statele Unite, la The Wayside, Concord, după doi ani petrecuţi în Italia, unde Hawthorne s-a documentat pentru romanul său*The Marble Faun* (*Faunul de marmură), cel mai lung roman,* care apare în 1860, după şapte ani de la apariţia romanului *The Blithedale Romance*. Se bucură de succes, vânzându-se 14,000 exemplare într-un singur an. Tema abordată în ultimul său roman este conflictul dintre inocenţă şi culpabilitate.

În 1863, vede lumina tiparului *Our Old Home*, un volum de eseuri despre Anglia. Hawthorne a continuat să contribuie cu eseuri la *Atlantic Monthly*. Cu toate acestea, ultimii patru ani din viată sunt ani marcaţi de boală (un posibil cancer la stomac după afirmaţiile lui Edward Miller, autor al unei monografii despre Hawthorne) dar şi de creaţie literară. În aceşti ani a început patru proiecte de romane, *The Ancestral Footstep, Dr. Grimshawe's Secret, Septimus Felton*, şi *The Dolliver Romance*. Nu a terminat nici unul.

În 11 mai 1864, la 60 de ani, Hawthorne moare în somn, în New Hampshire, în Munţii Albi, unde se afla cu prietenul său, Franklin Pierce. Este înmormântat pe Aleea Autorilor, în cimitirul Sleepy Hollow din Concord, Massachusetts. Soţia sa, Sophia Peabody, şi fiica sa, Una, deşi iniţial au fost înmormântate în Anglia, în Kensal Green Cemetery din Londra (unde locuiau din 1868), au fost transferate lângă Hawthorne în 2006. Julian Hawthorne a murit în 1934.

BIBLIOGRAFIE

Cowley, Malcolm (ed.). *The Portable Hawthorne*. New York: The Viking Press, 1948.
Hawthorne, Nathaniel. *Casa cu 7 frontoane*. Editura Dacia: Cluj-Napoca, 2004.
Hawthorne, Nathaniel. *Faunul de marmură*. Bucureşti: Editura Nemira & Co., 2007.
Hawthorne, Nathaniel.*Twice-Told Tales*, Michigan: University of Michigan Library, 1851.
McFarland, Philip. *Hawthorne in Concord*. New York: Grove Press, 2004.
Mellow, James R.*Nathaniel Hawthorne in his Times*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
Miller, Edwin Haviland.*Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
Trollope, Anthony. "The Genius of Nathaniel Hawthorne" from *North American Review*, CCLXXIV (September), 203-22, 1879.
http://www.eldritchpress.org/nh/nhtroll.html
Wright, Sarah Bird (ed.). *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, Inc., 2007.

COUNTERING MASCULINITY: CHINUA ACHEBE'S *THINGS FALL APART* AND THE RISE OF FEMINIST ASSERTIVENESS IN THE NOVELS OF NIGERIAN FEMALE WRITERS

Niyi AKINGBE[1] & Christopher Babatunde OGUNYEMI[2]

Abstract

It would not be overstating of the fact to say that Chinua Achebe is aforemost African writer, whose influence has been felt in the African cultural affirmation. This is most obvious in*Things Fall Apart*,a novel crafted to challenge the European conventional assumption that Africa has no culture. However, where Achebe privileges Okonkwo as a paradigm of African communal standard bearer, the third generation Nigerian female writers discredit the masculine violence derived from the Okonkwo's tempestuous trajectory. The paper examinesthe Nigerian female writers' countering of masculinity in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* in order to imbue in their female characters a measure of assertiveness needed for a robust African communal development. The paper will further illustrate how Nigerian female writers like Buchi Emecheta, Zaynab Alkali, Lola Shoneyin, Chika Unigwe and Chimamanda Ngozi Adichie have depicted various assertive roles accorded their female characters in the plots of their novels. The paper significantly relies on Judith Butler's theory of performativity which explains the difference between biological disposition and cultural motivation of gender for the development of women in the contemporary world.

Keywords: Chinua Achebe, countering masculinity, assertiveness, patriarchy, Nigerian female writers, *Things Fall Apart*.

Introduction

Chinua Achebe's portrayal of women in *Things Fall Apart* (1958) is overt with multiple explanations. To start with, Achebe is a first generation Nigerian post-colonial writer who often show cases African culture that some what reflects patriarchy in most of his novels. To examine portrayal of the image of women in Achebe's *Things Fall Apart*, it is expedient to re-examine the overbearing disposition of Okonkwo as if affects some women characters asexemplified in the plot of the novel. Also, the paper will focus on the assertive roles wielded by the female characters in*Things Fall Apart* in relation to the overarching articulation of some other female characters embedded in the novels of the first and third generations of Nigerian female writers. Obviously, these female characters are emboldened for the purpose of deconstructing the overbearing masculinity foregrounded in Achebe's *Things Fall Apart*. Remarkable to note that, Achebe's *Things Fall Apart* must be seen as a two-fold reactions: against the demeaning British colonial portrayal of Africans as weaklings surreptitiously depicted in Joyce Cary's *Mister Johnson* (1939) and; the overt denial and the denigration of African culture in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (2008). In Cary's novel, there is a deliberate creation of effeminate image of an African, obviously a Nigerianwho works in London as a clerk during the colonial

[1] Associate Professor of Comparative Literature in the Department of English and Literary Studies, Federal University Oye-Ekiti, Ekiti State, Nigeria
[2] Senior Lecturer in Comparative Literature, Department of English, Adekunle Ajasin University, Akungba-Akoko, Ondo State, Nigeria

period. Johnson, as the name depicts, is a mimicry of a man crippled by an inferiority complexthat is ostensibly orchestrated by the British racial stereotyping. Similarly, Conrad creates a contrary image of Africa "with its impenetrable forests, throbbing drums, and primitive customs…" (Carroll, 15). Achebe's reaction to this racial subversion in the *Things Fall Apart* manifestly resonates in the overt creation of the larger than life Okonkwo with an acquisitive territorial inclination. This character formation is meant to fiercely affirm the masculinity of African men bristling with energy, determination and tenacity required to build an enduring community. However, African women writers have often misread Okonkwo's imbued traits as a privileging of masculinity to the disadvantage of the womanhood. For instance, *Things Fall Apart* starts with Okonkwo's perception of his father Unoka as lazy and woman-like (*efulefu*) who abhors the sight of blood that is often associated with tribal warfare, but only enjoys playing flute and drinking of palm-wine ceaselessly.

By juxtaposing between Unoka and Okonkwo personalities, Achebe succeeded in creating a shift in the relationship between obsessive hardwork and frustrating complacency. However, Okonkwo's morbid fascination with the pursuit of success has been sarcastically described in the words of David Carroll who argued that, Okonkwo "must succeed in everything his father failed at and so wipe out his memory…"(44). Nevertheless, in an attempt at re-conceptualizing masculinity, Okonkwo over-tasked his ambition which is often perceived as a feat which culminated in some communal dislocations traced to him. According to Achebe, Okonkwo's life "was dominated by fear, the fear of failure and of weakness…it was not external but lay deep within himself. It was the fear of himself, lest he should be found to resemble his father" (*Things Fall Apart*, 12-13). Hence, Okonkwo's restless crave for prominence disastrously led to the beaten of his wife Ojuigo during the Week of peace and the killing of Ikemefuna, an act that finally brought a monumental destruction on him.Although, Okonkwo's overt pursuit of bravery succeeded initially, but when all is said and done the pursuit created a false contradiction between strength and gentleness; callousness and empathy (Carroll, 45). Consequently, Achebe's fetishization of Okonkwo's unbridled pursuit of fame and valour at the expense of considered humanity has been frowned upon by the third generation Nigerian female writers as a retrograde step. Leading second generation Nigerian female writers like Karen King-Aribisala, Akachi Adimora-Ezeigbo, Ifeoma Okoye, Zaynab Alkali alongside some third generation female writers like Chimamanda Ngozi Adichie, Chika Unigwe and Lola Shoneyin to mention a few, are of the conviction that the trajectory of postcolonial Africa's development can only be meaningfully pursued when there is a mutual collaboration between men and women.

A rejoinder from these female writers canonly be understood from the perspective of Judith Butler's 'gender performance theory'. It is a theory which underscores social relevance of woman in the art of development as it affects the contemporary Nigerian and African societies. Therefore, Butler's theory of performativity further explains the literary framework this paper relies upon for the delineation of women assertiveness in

the post-*Things Fall Apart* novels of the Nigerian female writers. An application of 'gender performance theory' to narrative as well as poetic work allows for an analysis of the relationship which exists between male/female characters; their social functions, and the actualisation of the concept of self-narrative in post-colonial Nigeria. In addition, most Nigerian novelists have utilized their narratives to explore the place of feminism, identity and gender in Africa. Examples abound in Elechi Amadi's *The Concubine* (1966); John Munonye's *Oilman of Obange* (1971); Akachi Adimora-Ezeigbo's *The Last of the strong Ones* (1996); Karen King-Aribisala's *Kicking Tongues* (1998) and most prominently in, Chinua Achebe's creation of the classical character-Okonkwo in *Things Fall Apart.* Achebe invested in Okonkwo in the novel with excessive power over every event and activity in Umuofian community.

To shed more light on this, the plot of the novel revolves around Okonkwo, the male protagonist, from the beginning to the end of the novel. In Christopher Ogunyemi's essay 'Wisdom and Age', he states that most Nigerian critics applaud the fame and prosperity of Okonkwo as represented through a perceived psychological stream of consciousness. Ogunyemi illustrates further that, "we examine the novel textually by pinpointing some elements of wisdom that were demonstrated by Okonkwo" (125). This point affirms that Achebe not only gave a strong masculinist depiction of Okonkwo, but set its signification ultimately. The third generation Nigerian female writers opposing Achebe's position were effectively faced with the choice of re-constructing Nigerian/African society by portraying the negative subscription to masculinity as inimical to the modern African social setting. They contend that male domination of African social space would ultimately strain a mutual relationship between men and women; and in turn jeopardise the tasking demandfor assiduous contributions of the duoto the societal growth.

Shifting to the women characters and their roles in *Things Fall Apart,* we see that Ekwefi, Ezinma and Ojuigo are very prominent in the novel. The former are major female characters while the latter is a minor female character to whom Achebe nonetheless assigns a significant role as well. Although Ekwefi is Okonkwo's second wife, she is brave, independent, persistent and strong in resisting some social stigmatization leveled against her in the course of her motherhood. She exhibits a profound knowledge of Umuofian society by showing a great love for the tradition, loves her only child while the other children in the house also receive significant attention from her. Although, she lost many children in their infancy, but has a surviving daughter Ezinma who is an'ogbanje' but precociously bright.

Due to her incessantly giving birth to *ogbanje* children, Ekwefi is perceived to have been cursed and her '*chi*' is assumed to have been destined to suffer continual loss often expressed in her incessant bearing of Ogbanje children. This interpretation derived from the mythical signification of *chi* enshrined in the Igbo communal milieu. The concept of 'chi' has been further explicated in the words of Carroll "the Umofians believe that each person possesses a *chi* or personal god which plays an important role in his/her destiny-

but not to the exclusion of all other factors…"(43). In order to appreciate the importance of *chi*, Achebe remarkably stresses in the novel that Ekwefi is already a bitter and unhappy woman before giving birth to a child named Onwubiko who later died, mutilated and thrown into the evil forest like other 'Ogbanjes' in Umofia. Most of Ekwefi's precious time and attention is devoted to the upkeep of her only surviving child, Ezinma in order to derive a motherhood gratification. Similarly, Chielo is the Priestess of Agbala who accompanies Ezinma to the evil forest to complete the necessary sacrifices that would enable her live the normal birth-death cycle. She is a peculiar girl-child who manifests great magical powers that often make her desires to live and sometimes to die as well. As the only surviving child of Ekwefi, she is also the closest to Okonkwo among the children. Although Ezinma is an 'Ogbanje', her introspective curiosity has undoubtedly created a very special bond between her and Okonkwo who often regrets she was not a boy. Inspite of her been constantly flogged by her husband, Ojuigo is the youngest wife of Okonkwo who demonstrates a good understanding of Okonkwo's household. Curiously, Ekwefi and Ezinma share intimate feelings and the latter always calls her mother by the first name to justify her independence, freedom and strength. Achebe's Umofia is a poignant reflection of theAfrican society within the period between 1850 and 1900.It is a depiction of a society that relies greatly on physical strength, in which the likes of Nwakibie could marry nine wives, sire thirty children and own plenty of yam barns with the highest titles any man could boast of in Umofia (*Things Fall Apart*, p.27).

Deconstructing Masculinity in the novels of Nigerian female writers

The role of women in *Things Fall Apart*goes beyond child raising. It is evident in the novel that Ekwefi, Ezimma, Chielo, Ojuigo and even some of the nine wives of Nwakibie enjoy some economic independence concomitant of the traditional Igbo society. As such the relationship between a man and his wife is complimentary to the extent that while men grow yam, the women grow cocoyam and cassava.As mothers and wives, they displayed deep knowledge of the Igbo customs which emphasize that they are supportive of their hardworking spouses. This support is often rendered in the provision of cooking pots, wooden bowls, brooms, mortar, pestle, baskets, mats, ladles, pots of palm oil, cocoyam, smoked fish, locust beans, heads of salt and pepper especially during the marriage ceremony (Carroll, 24).Nevertheless, in Igbo land a man is expected to work hard and make adequate provision of food and shelter for his family. This mandatory task has been alluded to by David Carroll when he enthuses thatin the traditional Igbo setting "each compound consists of the houses of a man, his wives, and some of his sons; it is surrounded by a mud wall which separates it from its neighbours. Inside, each wife has her own room where she lives with her small children and unmarried daughters, and her storeroom and kitchen… (26). Inability of a man to make adequate provision of the aforementioned facilities renders him effeminate or '*efulefu*'. Consequently, when Ekwefi's first husband was too poor and powerless to pay her bride price, she left him and married Okonkwo. Also, when Uzowulu constantly beats his wife, she ran away to her father's

house until the matter was settled amicably by the body of *Egwugwu*. Contrary to a popular notion that women in Achebe's *Things Fall Apart* are forever subservient to the whims and caprices of their husbands, some assertive actions have been acknowledged to have been taken by Ekwefi and Chielo, the Agbala priestess in the novel. Although, actions are often taken either directly or indirectly by assertive women in the novel to foreground the fact that women are able to take decisions at a critical period when a situation for such arises. Similarly, Mama in *Purple Hibiscus* did so indirectly when she dealt Mr. Eugene a deadly blow by gradually poisoning his food. In *The Joys of Motherhood,* Nnu Ego did the same when she decides to stay with Nnaife who can give her children and make her a complete woman despite the fact that Nnaife is not her dream man. These decisions taken directly or indirectly in these novels, affirm the assertiveness of women in an attempt at subverting the depressing masculine bravado displayed by Okonkwo in *Things Fall Apart*.

Also, due to the assertiveness of Buchi Emecheta's Nnu Ego, Chimamanda Adichie's Mama and Aunty Ifeoma, together with Achebe's Ekwefi; these womenhave been continually valorized by the post-colonial African women writers as characters who have contributed to the overarching social transformation urgently needed for the re-construction of African social space. These female characters have demonstrated in the observation of Judith Butler that gender is culturally motivated and it is not a biological inhibition of women (Butler, 1990: 10). Put differently, what Butler means is that definition of gender must be devoid of biological classification of concept for 'social and behavioral relevance' (Butler, *Gender Trouble*, 1990: 2). The implication of this statement is axiomatic, Butler implies that gender must not be based on the criteria of male or female in any society but by the dictation of societal relevance and behavioral motivation of the differing individuals. Consequently, Nnu Ego, Ekwefi, Mama, Aunty Ifeoma, Ezimma, Chielo and other female characters have used their cultural dispositions to enhance performativity in their different trajectories without relying on their husbands, fathers or any male figure in their individual spaces.

However, to critically question the aforementioned works from a womanist perspective, and to attempt a clearer understanding of the motif of gender and women's development in Nigeria, the work of Chikwenye Okonjo Ogunyemi's *Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English* (1985) would be a reference point. Here, she probes into the concept of 'womanism' and its attendant interpretations. Okonjo-Ogunyemi illustrates that the womanist vision attempts to respond to the final question of how power is shared among people of diverse races and people of diverse sexes in all societies. She moves away from Alice Walker's parochial womanist definition often considered to be symptomatic of racist inclination. Okonjo-Ogunyemi's 'Womanism' posits a more independent definition which incorporates African women and their all- encompassing philosophy of tolerance that alsoaccommodates their male counterparts. In the long run, she observes that on many occasions, some Black/African writers attempt to write and follow their own independent minds by chosen to be called

womanist which is in contrast to white women writers who see themselves as feminists (*The Dynamics*, p.64).

Similarly, Okonjo-Ogunyemi observes that Alice Walker's feminism is purely western because it does not encourage the type of spiritual connections embedded in the African communal life which articulates the collective disposition of the African women. Most western feminists according to her, are middle class lesbians whose actions often offset the significance of family cohesion cherished by the African women. It is expedient to state that lesbianism and homosexual acts or same sex marriage are often frowned at in Africa because they are considered antithetical to the African culture and spiritual ethos. In the same vein, Sue Thornham in 'Second Wave Feminism' has reviewed Rene Denfeld's scathing condemnation of feminism in her book *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order* (1995). Denfeld lampoons feminism thus:

> In the name of feminism, these extremists have embarked on a moral and spiritual crusade that would take us back to a time worse than our mother's day -back to the nineteenth-century values of sexual morality, spiritual purity, and political helplessness. Through a combination of influential voices and unquestioned causes, current feminism would create the very same morally pure yet helplessly martyred role that women suffered from a century ago (47)

For Denfeld, the term 'feminism' unobtrusively implies "an extremist cabal which alienates a younger generation of women in its insistence on pursuing an agenda based on an unswerving belief in female victimisation at the hands of an all-powerful patriarchal system…"(47). Suffice to add here that, Denfeld's submission on feminism seems somewhat simplistic. But the sacrosanct thrust of her argument is aptlygrounded in the problematic embedded in the postfeminist phenomenon which has been significantly articulated in Sarah Gamble's edited book: *The Routledge Companion to feminism and postfeminism* (2001).

Consequently, one could ask, what is the relationship between Okonjo-Ogunyemi's concept of 'womanism' and the female characters of Buchi Emecheta, Chimamanda Adichie and Chinua Achebe as examined in the paper? The relationship is derived from the fact that the female characters in question are so sensitive to the contemporary demand for African development which calls for untrammeled contributions from both man and woman. It can be observed that female characters in the aforementioned novels come together to provide mutual support as to put in check a perceived patriarchal oppression their progenitors have suffered in the past. These characters recognize and understand the fundamental framework and trajectory of the African polygamous system, hence they are eager to preserve their marriage and their children from the societal crisis often created by the menfolk.

Okonjo-Ogunyemi has offered a useful comment on Emecheta's work, when she remarks that the early Emecheta's works incorporate some English and Irish patriarchal feelings into her writings by 'fighting for survival and wreaking vengeance' (64). Also, she

feminizes the 'Black male as the other, a ridiculous object who is destined to be killed' (65).However, Gareth Griffiths has succinctly captured the controversial critical reading of Emecheta's work by the European and American feminists and by African-American women critics and writers. It is a reading often dubbed as 'feminist' which has essentially "led to her denying that her concerns are congruent with those of Western feminists" (Griffiths, 299).Nonetheless, Okonjo-Ogunyemi further alludes that Emecheta's 'heroines are usually strong characters who struggle against patriarchy only to die in childbirth; become enslaved in marriage or die insane; abandoned by the children they nurtured' (65). Again,Okonjo-Ogunyemi assumes that, 'Emecheta's destruction of her heroines is a feminist trait that can be partly attributed to narcissism on the part of the writer (ibid). She concludes that Emecheta's writing was influenced by the frustration she had sufferedwhen her marriage ended in fiasco (p, 64).Emecheta's avowed allegiance to feminism has been further corroborated in Griffiths' words "despite these protestations, it is difficult not to feel that Emecheta's early work, at least, is openly supportive of such a linkage. In her first books, she deals with her experiences as a single parent of five children, following the split between her and her husband…"(299). Inspite of feminism accusation and counter accusation embedded in Emecheta's novels, Okonjo-Ogunyemi acknowledges the crafting of her strong female characters,imbued with thestrident responsibilities that make them unique especially when compared to other female characters in thecorpus of Nigerian female writing (p. 66).

'Motherism' and the Female Nigerian Writers

The accommodation of marital roles, children's development and love for the husband arecharacteristics of the concept of 'motherism'. Catherine Acholonu sees 'motherism' as 'a substitute to feminism, a model to human love, peace and faithfulness to the environment' (Acholonu, 1989: 95). Consequently, Nnu Ego of *The Joys of Motherhood*, Mama and Aunty Ifeoma in *Purple Hibiscus* and Ekwefi in *Things Fall Apart* most times demonstrate a high degree of love for their communities by showing peaceful reactions to some patriarchal encumberances. These female characters most times exhibit peaceful co-existence with their male counterparts, a fundamental feature of 'motherism'.However, some prejudices are still being expressed against women as the 'weaker sex'. Such prejudice is expressed sometimes when Nigerian men engage their women in conversation. One frequently hears words such as, 'don't you know I am a man' 'women are not allowed in here when elders are holding meetings' or even words like 'this job is not for a woman'. These expressions in most Nigerian novels is a microcosm of what obtains in the Nigerian public sphere. Although, in many instances, Nigerian male authors represent these prejudices without affirming them as their own philosophy.However, these writers not only represent these prejudices in their works but have internalized them as a matter of fact. For instance, Chinua Achebe in *A Man of the People* (1966) creates Elsie a female character who interchangeably becomes the girlfriend of Odili the male narrator and protagonist. At the same time she befriends Chief Nanga

the epitome of corruption and a scion of the older generation Nigerian political class.Curious to realize that Achebe extends the same prejudice to his other novel like*Anthills of the Savannah* (1987) where he presents a patronizing relationship between Beatriceand General Sam the Head of State. Suffice to state that, the intention of such prejudice is not to demean womanhood but it is employed as a backlash against the overzealous masculinity pervading contemporary Africa. A check against the display of macho bravado in *Things Fall Apart*is evident in the enduring nature of Chielo a female character and the priestess of Agbala. Chielois assertive and committed in her preoccupation with the rescue of Umofian children from infant mortality. Achebe could have created a male herbalist in form of the priest of 'Alu' to save lives instead of Chielo, but he chooses the other way round to effect a delicate balance between vicious masculinity and supple femininity.

Although African female writers have made consistent attempts at re-assessing the mutual relationship between men and women regarding communal development in the postcolonial Africa. However, some African female writers have vengefully portrayed their male characters as impotent and irresponsible, and make them dependent on women for nurturing and support. Thisnegative portraiture of males created by the female writers has continually pitched them against the male critics (masculinists). Buchi Emecheta's *Second Class Citizen* is a good example of how female writers negatively portray the male characters. She portrays Francis, the male character as an irresponsible and over-dependent husband.

Contemporary Nigerian Writers and Nation-Building

Feminism as a form of criticism has been seen by the male critics to be very offensive, therefore there is not respectable African women writer that has openly, actively and consistently associates herself with the ideology. Just as Nigerian women writers visualize 20th Century issues about women as social predicaments which can be roundly tackled by the women themselves. Rather than shifting the blame solely on men, female writers have continually reflect the plights of all oppressed people in Africa (men inclusive) in their literary works.

Similarly, the Nigeria female writers have consistently focused on the role of women in nation building. Flora Nwapa's *Efuru* is the first literary work written by a Nigerian female writer to critically examine how a patriarchal custom orchestrates gender violence against women. Efuru, as the woman protagonist tries to use her economic prowess to lift her household from obscurity to relevance is accused of adultery by her irresponsible husband. Although, she was not happy in marriage due to childlessness she doggedly maintains her commitment to her trading (Nwapa, 285). Although, *Efuru* as a first novel is written by a female Nigerian writer who does not essentially hedges male/female equality around but Nwapa "makes it clear that the forces which act to interpellate Efuru as a subject are those of a dominant patriarchy ('distinguished men'), and a self-policing world of women, who construct and perpetuate hegemonic discourses

of femininity…(Griffiths, 2000:282). The *Dibia*'s false allegation that Efuru's illness is an aftermath of adultery, ostensibly affirms her suspicion that male interpretations of traditional tenets are often biased and unreliable. Despite Gilbert's irresponsibility, Efuru's enduring entrepreneurial dexterity and Ajanupe's confrontational stance in the novel, further emphasize theplight of the struggling African women in the face of a patriarchal-moderatedsocietal traditions and cultures.

This is a clear indication that women in the precolonial Nigeria have not only provided a complimentary role in the development of a society but they are also assertive in their collective dispositions. Li in Zaynab Alkali's *The Still Born* (1984) is a complete and independent African woman who strives for equality that compliments her relationship with the menfolk to promote sanity and progress in her community. Despite being a male writer, a Gombe bornthird generation Nigerian novelist, Helon Habila problematizes in*Waiting for an Angel* (2004) and *Measuring Time* (2007), the difficulties Nigerian/African women usually experience during political crisis. This obviously shows that the often negative criticism female characters suffer at being portrayed as harsh, wicked and complex at the hands of male writers may have necessitated the woman writer to launch a counter-reaction as to re-create their own stories. The narratives of these female writers undoubtedly "reflect contesting discourses in the modern period, whose partiality is defined by their own speaking positions, and by the gendered practices involved in constructing these conflicting narratives of the traditional past" (Griffith, 287).As a matter of fact, these female writers' narratives have to be re-configured as to shape their understanding of the prevailing African social consciousness that tend to endorse male/female participation.Confronted with the reality of daunting task of restoring order to the commotion that the men-folk has plunged the Nigeria nation-state into since the country attained independence in 1960, the Nigerian female writers have never retreated from exposing the shenanigans of the menfolk.

Combating Gender Inequality in the novels of Nigerian Female Writers

A reading of Lola Shoneyin's *The secret Lives of Baba Segi's Wives* and Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street* have shown that female writers in Nigeria have delineated patriarchy in their works and have attempted to use their works not only to champion women's cause but to show how existing cultures and traditions have limited women's aspirations. These writers decry the obtrusive cultural restrictionin their daily activities which ostensibly necessitated their call for a significant change in the African women situation. Similarly,critic and first generation Nigerian women writers, such as Molara Ogundipe, Flora Nwapa and Buchi Emecheta among others have used their literary works to combat gender inequality, violence, women unemployment and education for the girl-child in Nigeria. The position of third generation female writers in Nigeria like Chimamanda Ngozi Adichie, Lola Shoneyin and Chika Unigwe is divergent from their first and second contemporaries like Akachi Adimora-Ezeigbo, Karen King-Aribisala and Zaynab Alkali. Just like the former, the third generation Nigerian female writers celebrate freedom and

independence but with a shift in their creative focus. It is a focus which imbues their characters with inner strength, audacity and assertiveness in managing psychological pains whenever they surface. With hindsight, their female characters are fortified withcourage and doggedness with which they can challenge the nagging problems of patriarchy that tend to undermine their social relevance.

To shed more light on the above, Buchi Emecheta's *The Joys of Motherhood* (2011), presents an active female character, Nnu Ego who craves for motherhood in the face of unbridled harsh cultural practices.In the course of striving to have a baby she is suppressed, humiliated and rejected by her primary social constituency, the Igbo patriarchal society. Although she loves her first husband, Amatoku but since she could not give him a child, it is believed that such marriage has failed in the Igbo tradition and by extension African culture. Her inability to frontally contend with the issue of infertility made her return to her father's compound where shegot re-married to Nnaife. This is an arranged marriage that offers her a chance to actualize the enviable status of motherhood.Suffice to state that in Igbo land, it is culturally acceptable for one to be married by proxy or for an arranged marriage to be conducted even though the suitor or the bride is not physically present. Both Nnaife and Nnu Ego met after the marriage when she relocates to Lagos to be joined to him. She immediately discovered that the new husband is not her ideal man but she had to stay in the marriage as a convenience to deflect the prying attention of the people from her object of dissatisfaction.

After a while, Nnu Egodecided to handle the momentous marital shocks with tact and finesse. In no time she became pregnant, but unfortunately lost the pregnancy and the aftermath stress which almost cost her life. However, she later had other children that offered her the much needed motherhood'ssuccour.Sadly, this joy was ephemeral as Nnaife later married Adaku his late brother's widow and another woman in the village. Ironically, Nnu Ego had seven children which included sons and daughters but few weeks later when Adaku had a son, Nnaife's joy knows no bound (*The Joys…,* p.127). This development succinctly illustrates a fact that among wives in a typical African polygamous setting, the husband usually makes a special choice based on primordial sentiments. Nnaife's obvious neglect of Nnu Ego made her unhappy and she felt that her 'chi'-the personal god has misled her.In the novel, the narrative of Nnaife's polygamous contraption moves continuously between the daily bickering among the wives and Nnu Ego's depravity which arouses empathy from the reader. Consequently, the complications arising from the material and conjugal neglect of Nnu Ego eventually hastened her death and she died an unhappy woman.

In Chimamanda Adichie's *Purple Hibiscus* (2006), the novel is a portrayal of family relationships at various levels leaving women to have a strong role and influence over children. Mothers have roles to play in family development as demonstrated in Mama and Mr. Eugene characters. Mama and the children are usually embodiments of derision by Eugene who openly scorned them. Eugene's insolence derived from his warpedwesternization as much as his encounter with, Christianity and other attitudes

antitheticalto the African ways of life. On many occasions Eugene outpours his negative reactions on his family who he intends to raise in the ways of Jesus Christ. Through the activities of Eugene who is now psychologically traumatized and brainwashed by his new found love in Christianity, set a subversive standard for his family which he enforces to the letter. Eugene's inchoate standards lead to brutality, oppression and intense disruption in his family.

A strong character like Mama is ostensibly invested with some dose of assertiveness. Although bizarre, her owning up that she had been feeding Eugene with little portion of food poison in order to kill him by installment becomes imperative in the face of stifling domestic tyranny. This damning revelation comes up after the death of Eugene, his death signaled freedom for Mama and her children in the novel. It is also a testimony that women in contemporary Africa are gradually shedding the toga of inertia and complacency that have held them down in the past. Correspondingly, women characters, such as Aunty Ifeoma, Amaka's mother have a significant role to play in the shaping and bringing up of a family. Their stabilizing role as compassionate mothers with limited predilection for violence, could be read as an attempt to de-masculinize a typical African household that often requires to be held together by the looming portraiture of the father. For instance, Aunty Ifeoma's children admits enjoying some laxity as they could express themselves without any fear of intimidation better than those raised by Jaja and Kambiri and Eugene in the *Purple Hibiscus*. Adichie's illustration of Aunty Ifeoma's sustained empathy and her condemnation of Eugene's intrusive high handedness in the novel is meant to set a new standard for family development and women liberation in Africa. Further, Adichie's criticism of the pervasive fang of male domination in the novel unquestionably sets a new paradigm for a collective development that elicits the involvement of men and women. In the same vein, Eugene's fanaticism is seen as a distraction to African development which could be initiated without a recourse to religious bigotry.

However, Adichie's *Purple Hibiscus* and Emecheta's *The Joys of Motherhood* have shown a new vista for the reading of women in Nigerian literature. This is substantiated by the fact that both authors could not hide their obvious identification with the women characters in their novels. Although these characters are not presented as super humans but as women with feelings who are conscious of the need to develop their environment through their motherly contribution. This is seen in Nnu Ego in *Joys of Motherhood* who disagrees with Nnaife's privileging of one wife to the disadvantage of the other wives. Also, Mama in *Purple Hibiscus* who decided to tame the excesses of Mr. Eugene by poisoning his food. These authors are not in any way against men but are only responding to women's feelings in Nigerian society which demand some commensurate level of assertiveness.

Conclusion

Although Chinua Achebe crafted *Things Fall Apart* to deconstruct the negative perception of the Africans by the European hegemony assufficiently espoused in Joyce Cary's *Mister Johnson*and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. However, Okonkwo's unbridled hedging around of masculinity in *Things Fall Apart* has in turn imprinted, perhaps indelibly on the collective psyche of Nigerian female writers, a sense of oppression, manipulation and undeserving subordination. Their revulsion at Okonkwo's domination is due, not simply to his inevitable pursuit of ambition and fame, but rather his wanton subordination of his wives and other women. A practice derived from the African patriarchal system. The paper affirms that the novel has opened the vista for other works of feminism in contemporary Nigeria and also in the other parts of Africa. Achebe's privileging of masculinity in *Things Fall Apart*has undoubtedly opened a floodgate of a further discussion on the topic of patriarchy as it erodesAfrican women liberation. Without been exhaustive, the paper has illustrated that assertiveness has always been part of African woman's psyche as observed in some female characters in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*.

A trait which has been further strengthened in the front line novels of the Nigerian female writers like Nwapa, Emecheta, Alkali and Adichie. The paper has essentially acknowledged that assertiveness has become a necessary tool which the Nigerian female writers have invested in their female characters for the purpose of checkmating the overbearing nature of patriarchy in the contemporary Nigeria and generally in Africa. In deciding to interrogate the oppressive impact of patriarchy in their literary works, the Nigerian female writers are convinced that men would need to lend their invaluable support to the women in order to attain the highest ideals desired for Africa's socio-economic transformation.

WORKS CITED

Achebe, Chinua.*A Man of the People*. London: Heinemann, 1966.
Achebe, Chinua.*Anthills of the Savannah*. London: Heinemann, 1987.
Achebe, Chinua. 'The African Writer and the English Language (1975)'.
Global Literary Theory: An Anthology.Oxon: Routledge, 2013.
Achebe, Chinua.*Things Fall Apart*. London: William Heinemann Ltd, 1958.
Acholonu, Catherine. *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri:Afa Publications pp 12,89, 1995.
Adichie, Chimamanda.*Purple Hibiscus*. Lagos: Farafina, 2006.
Alkali, Zaynab.*The Still Born*. Harlow: Longman, 1984.
Butler, Judith.*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge pp 4-10, 1990.
Butler, Judith.*Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge and London,1997.
Carroll, David. *Chinua Achebe*. New York: Twayne Publishers, 1970.

Cary, Joyce.*Mister Johnson*. London: Michael Johnson Ltd, 1939.
Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. United Kingdom: Random House, 2008.
Chukwuma, Helen. 2003. Accents on the African Novel. 2nd ed. Nigeria. Port Harcourt: Pearl Publishers, p. 19- 23, 2003.
Emecheta, Buchi.*The Joys of Motherhood*. London: Heinemann, 2011.
Emecheta, Buchi.*Second Class Citizen*. London: Flamingo, 1989.
Griffiths, Gareth. *African Literature in English: East and West.* England: Pearson Education Limited, 2000.
Habila, Helon.*Measuring Time.* Abuja: Cassava Republic Press, 2007.
Habila, Helon.*Waiting for an Angel.* Abuja. Cassava Republic Press, 2004.
Nwapa, Flora. *Efuru*. Enugu, Nigeria: Tana Press, 1966.
Ogunyemi, Christopher Babatunde. 'Wisdom and Age in Chinua Achebe's Things Fall Apart'. *Literary Paritantra (Systems).An International Journal on Literature and Theory.* Vol 2 No 1 & 2 pp 53-60, 2010.
Okonjo-Ogunyemi, Chikwenye. 'Introduction and Chapter I *African Wo/Man Palava: The Nigerian Novel by Woman*. Chicago: U,Chicago Press, 1995.
Okonjo-Ogunyemi,Chikwenye. 'Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English'. *Journal of Woman in Culture and Society*. Pp 63-80, 1985.
Okpara, Chioma. 'The Foot as Metaphor in Female Dreams: Analysis of Zaynab Alkalis Novels' *Literature and Black Aesthestics.* Ed. Ernest N. Emenyonu. Ibadan: Heinemann, pp: 11, 17-18, 1990.
Shoneyin, Lola.*The Secret Lives of Baba Segi's Wives*. Nigeria: Profile Books, 2010.
Thornham, Sue.'Second Wave Feminism', *TheRoutledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. Sarah Gamble. London & New York: Routledge, PP: 29-42, 2001.
Unigwe, Chika.*On Black Sisters' Street*. London: Vintage Books, 2010.

A FOUCAULDIAN STUDY OF POWER, SUBJECTIVITY, AND CONTROL IN THE BEATS' LITERATURE AND LIFE

Ehsan Emami NEYSHABURI[1] **& Parvin GHASEMI**[2]

Abstract

According to Foucault's ideas, power produces discourses and the clash of discourses leads to the change of subjectivities or consciousnesses and also to the internalization of a particular discourse. In other words, it is via creation of subjectivities that power dominates human beings. The Beats knew that the subjectivity that people assign to themselves is imaginary and illusory; it has been given to them by their culture or society and accordingly, they define themselves and only imagine that they are that sort of persons independently and take it as 'truth'. This paper strives to show that the Beats were completely cognizant of this process and through resisting the power, subjectivity, and control that society had imposed upon themtried to create new and different subjectivities, as Foucault had recommended.

Keywords: Beats, control, Foucault, power, subjectivity

Introduction

Foucault enunciates that power and subjectivity are very closely related. Power is exercised in order to create subjectivities that guarantee the continuation of the status quo or the existing social order and above all, resistance occurs through subjectivity, too. The clash of discourses in a society leads to the change of subjectivities and internalizing a particular discourse, the individual revolts against the other. In other words, power dominates human beings via creation of subjectivities that mutually perpetuate the distribution of power. Power creates discourses and discourses in turn operate in a manner that make power relations and operations invisible and moreover, persuade people, subject to those relations, that the status quo or existing organization is natural and will be of great benefit to them. Fromm, too, believes that power, as an essential part of modern life, has become "*anonymous*, *invisible*, *alienatedauthority*" and poses the questions "Who can attack the invisible? Who can rebel against Nobody?" (148). Foucault indicates that although we cannot escape power, resistance to it is not impossible. Discourses restrict people's freedom and do not give them a range of different things from which to choose. As an example, Marcuse stresses a major problem of modern life. He complains that the educated classes have isolated themselves from practical affairs and therefore have rendered themselves impotent in their dealings with reshaping of society and have fulfilled themselves in a realm of religion, philosophy, art, and science. This realm has become for them the 'true reality' and they do not think of "the wretchedness of existing social conditions." Additionally, Marcuse continues, this realm has replaced truth, beauty, happiness, goodness, and most important, the critical temper that of course, cannot be turned into social channels. As a result, culture has become something necessarily idealistic and deals with the idea of things rather than with the things themselves; freedom

[1] PhD Candidate, Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Iran. (Also lecturer in English Literature, the University of Neyshabur, Iran).
[2] PhD, Department of Foreign Languages and Linguistics Shiraz University, Iran.

of thought has become more important than freedom of action, morality than practical justice, and inner life than the social life of man (*Reason* 15). For Marcuse the Beats were no exception; they were tangled in this discourse and consequently, were not practical enough to change the existing situation and therefore, contributed to the established institution. Of course, this paper strives to show that the Beats resisted or, at least in their works, protested against the power, subjectivity, and control that society tried to impose; but whether this resistance was really successful is another matter and there are positive and negative views about it. Technical progress that Marcuse mentions could be another example. This discourse has dominated and coordinated the whole system in the West and creates forms of life and of power which in the name of the historical prospects of freedom from domination and toil seems to reconcile the forces that oppose the system. According to Marcuse, the most singular achievement of advanced industrial society is this containment of social change (*Dimensional* xlii). Marcuse believes that advanced industrial society, in fact, is a system of countervailing powers that tends to contain qualitative change, combat historical alternatives, and extend the established position (*Dimensional* 54). Like Marcuse, the Beats had recognized this strong discourse and were dead set against it and testified that it was technology that had led to the invention and use of nuclear weapons that in turn, had caused a lot of anxiety amongst people and came to the conclusion that advanced industrial society was not rational at all.

Resisting the established discourses automatically brings about new and different discourses. Reading *On the Road*, as an example, one realizes that its dealings with the marginalized groups like Mexicans or African Americans are completely different and aim at attacking the established institution and the book actually tries to create a different subjectivity in readers. Ginsberg's *Howl*, too, offers a discursive strategy for dealing with capitalism. In other words, the Beats tended to produce countervailing discourses in order to negate the present discourses of their time. As opposed to Marxism, Foucauldian power is not special to the established institution or the powerful ruling class or is not a top-down model and is not always repressive; hence, "Foucault's interest in locating the production of power less in macro-institutions like the state and more in micro-interactions like the priest-penitent relationship" or bottom-up model (Ortner 8). A lot of discursive sites throughout society produce different discourses that are productive and have the capability of challenging, opposing, or even changing the privileged or dominant ones. In an interview that Rabinow mentions, Foucault enunciates that if power were never anything but repressive, if it did anything but to say no, nobody would obey it. If it is held good and accepted, that is simply because it produces discourse, induces pleasure, and forms knowledge (*Reader* 61). In addition, opposing Marxism, Foucault does not consider human beings as passive slaves of the dominant power; they can actively challenge or resist the dominant discourse's prescriptions. In other words, "individuals are the vehicles of power, not its points of application (McHoul 89); individuals are the place where power is enacted and also where it is resisted (Mills 35). The Beats repeatedly spoke of Big Brother, secret police, and lack of freedom in America, and especially when sent to

psychiatric hospitals, they spoke of the doctors who "are in control and have the means to persuade even the most recalcitrant" (qtd. in Raskin 93). At last, they came to the conclusion that America was as much of a military dictatorship as Russia; especially Ginsberg: "No hope Communism no hope Capitalism Yeah/… The bloody iron curtain of American Military Power/Is a mirror image of Russia's red Babel-Tower" (Schumacher 109). Ginsberg boggled at "computerized police state control of America" (146) and he most of the time addressed the question of "How escape centralized control of reality of the masses by the few who want and can take power" (123).

Power and Subjectivity

Foucault is especially amenable to the Beats because he was basically interested in and sympathized with people excluded by mainstream or dominant standards. It is reputed that his attention was attracted by Roussel, a literary figure who was not successful in his career and was classified as mentally ill at his own time. So, as Gutting emphasizes, he was committed to oppose "the normative exclusions that define our society" (*Introduction* 6). Foucault models his modern disciplinary power on 'panoptic prison' designed by Jeremy Bentham. With a minimal staff, panoptican guarantees maximum control of the inmates. In this kind of prison each inmate is in his own separate cell and quite invisible to other prisoners. The prison is built in the form of a semi-circle at the centre of which there is a tower with large windows from which all the cells could be seen by the observer whereas the inmates cannot see the observer. So, as Foucault describes "They are like so many cages, so many small theatres, in which each actor is alone, perfectly individualized and constantly visible" (*Discipline* 200). Even if the observer is not present the architectural apparatus works miracle and so effectively operates. The inmates cannot see and make certain whether the observer is present and keeping them under surveillance; so, they imagine that the observer is always present and looking at them and as a result, they have to behave precisely in accordance with the rules of the prison. That is to say, they are under constant close surveillance day and night, in order, as Foucault says, to "induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power" (*Discipline* 201). The prison's surveillance mission is of course, conducive to its primary purpose which is docility. As Rabinow quotes Foucault, "They did not receive directly the image of the sovereign power; they only felt its effects-in replica, as it were on their bodies, which had become precisely legible and docile" (*Reader* 199). Because power, according to Foucault, does not have a single centre and could be found everywhere "indeed what Bentham proposed to the doctors, penologists, industrialists and educators was just what they had been looking for. He invented a technology of power designed to solve the problems of surveillance" (Gordon 148). As a matter of fact, for Foucault power is not "Power – with a capital P – dominating and imposing its rationality upon the totality of the social body. In fact, there are power relations. They are multiple; they have different forms, they can be in play in family relations, or within an institution, or an administration" (qtd. in Jones 96). He

eventually poses this interesting question "Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?" (*Discipline* 228).

In this way, the inmates are in fact, disciplined. For Foucault, discipline is a "set of strategies, procedures and ways of behaving which are associated with certain institutional contexts and which then permeate ways of thinking and behaving in general" (Mills 44) and as Hook explains, in disciplinarity power is internalized (29). As a result, this internalization makes the inmate become:

> subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection. By this very fact, the external power may throw off its physical weight; it tends to the non-corporal; and, the more it approaches this limit, the more constant, profound and permanent are its effects: it is a perpetual victory that avoids any physical confrontation and which is always decided in advance (*Discipline* 202-203).

The inmate then takes the observer's responsibility and always tries to behave in accordance with his standards. As Foucault reiterates, the techniques of Bentham's prison which led to the internalization of discipline permeated all levels of society and were used to produce docile individuals: "We have seen that, in penal justice, the prison transformed the punitive procedure into a penitentiary technique; the carceral archipelago transported this technique from the penal institution to the entire social body (*Discipline* 298). In Sartre's *Being and Nothingness* an agent becomes cognizant of being watched and accordingly, he starts seeing himself through the other's eyes and so, identifies with the observer and accepts his standards (Auestad 75). Burroughs who, Irwin indicates, all his life was a critic of power (Elkholy 271), in *Naked Lunch* shows a prison-society in which everybody has taken on the police's responsibility and behaves accordingly; therefore, it does not matter even if the police are not in evidence in such a society: "Remember the Bismarck Archipelago … A *functioning* police state needs no police" (23). In *On the* Road Dean wishes to have his own way of life and does not want to live according to other people's standards because he is aware of Foucault's warning that "The gaze is alert everywhere" (*Discipline* 195). He desires to become an old bum because in this case "You spend a whole life of noninterference with the wishes of others, including politicians and the rich, and nobody bothers you and you cut along and make it your own way" (Kerouac 146).

Discourse is a set of rules that distribute or circulate particular statements and utterances and keep other statements outmoded and therefore out of circulation. Disciplines that are produced by discourses have two aspects: theoretical and practical. Foucault calls the theoretical aspect 'discursive formations' that "have particular rules about how they 'form groups of objects, enunciations, concepts or theoretical choices' and include or exclude material" (qtd. in O'Farrell 12). He calls the practical aspect 'discursive practices,' "a complex set of practices which try to keep them [statements] in circulation and other practices which try to fence them off from others and keep those

other statements out of circulation" (Mills 54). As mentioned above, some people believe that the Beats, fulfilling only the theoretical aspect, did not resist but escaped from the scene and avoided the reality of their time; Kerouac went 'on the road' and Burroughs went to and lived in other countries like Mexico. Simultaneously, some others like Holmes reiterate that the same 'movement' was a search for new meanings of life (Elkholy 5) or Adamo enunciates that personal liberty that the Beats pursued could be found only by belonging to no place, it could be reached by being in constant movement (Elkholy 40); so, they fulfilled the practical aspect, too. Because discourse should be "conceived as an autonomous determinant of cognitive and social practices" and it "organizes … all social practices and historical epochs" (Prado 22), here, we quote Tytell who tries to stipulate that in the late 1940s and '60s, at the time of the Beats, a counter-discourse was being produced to devalue the old consciousness or subjectivity and bring about a new one:

> because of the Depression and the anticipation of the war . . . a great fissure had occurred in the American psyche, an uprooting of family relationships, of the sense of place and community that was compounded by a fear of imminent devastation. It was a shared premonition that the entire society was going to be changed in a major way, and that young men were to be particularly sacrificed … the emergence of the new postwar values that accepted man as the victim of circumstances, and no longer granted him the agency of his own destiny: the illusion of the free will, the buoyantly igniting spark in the American character, had been suddenly extinguished (9).

Social psychologically speaking, 'fear of imminent devastation' by nuclear war and the changes taking place caused the Beats and many others to get into groups and organize a counterculture in order to propagate their consciousnesses. At that time, American interior and exterior policies were brutal and hypocritical. The Vietnamese, as an example, were resisting imperialism and African Americans inside the country were resisting racism. In general, Americans were fighting for peace and justice. The atmosphere was revolutionary and American democracy had failed and the situation was leading to rising social unrest. Many national values and norms were seriously criticized and thrown into question; sexism, racism, imperialism, and commercialism were in direct contradiction to the principles of democracy. According to the FBI and the CIA many people, including Ginsberg, were suspects and therefore, under surveillance; these two institutions collaborated to ruthlessly smother all opposition. Churchill speaks of "the FBI's program of defaming opposition leaders" (57) and reports that in 1947, following President Harry Truman's Executive Order according to which disloyal persons had to be detected within the United States government, the FBI placed hundreds of groups—including the Committee for Negro Arts, the Committee for the Protection of the Bill of Rights, the League of American Writers, the Washington Bookshop Association—on the proscription list (32). This was in fact a cold war mentality which led to McCarthyism, too. The individual had become powerless and insecure. Adjustment and coordination instead of individuality, were the buzzwords of the time. The nuclear explosion in Japan had proved that this kind of technology could totally annihilate man and his environment.

Yet, unlike the Beats, people respected technology more and more. Americanism had replaced individuality; homogeneity which was against the grain of the country's character was replacing heterogeneity and difference and above all, Americans were losing the mentality that had always questioned authority.

Like Foucault, Burroughs, too, was interested in power relations. In his *Junkie* for example, he describes the relationship between the pusher and the addict in terms of power. In the following excerpt from *Naked Lunch* Burroughs shows that there is a master-slave relationship between the pusher and the addict:

> The pyramid of junk, one level eating the level below (it is no accident that junk higher-ups are always fat and the addict in the street is always thin) right up to the top or tops since there are many junk pyramids feeding on peoples of the world and all built on basic principles of monopoly:
> 1 Never give anything for nothing.
> 2 Never give more than you have to give (always catch the buyer hungry and always make him wait).
> 3 Always take everything back if you possibly can.
> The pusher always get it back. The addict needs more and more junk to maintain a human form … Junk yields a basic formula of evil virus: *The Algebra of Need*. The face of evil is always the face of total need (3-4).

In an interviewBurroughs points out to the relationship between police and addicts: "Many policemen and narcotics agents are precisely addicted to power, to exercising a certain nasty kind of power over people who are helpless. The nasty sort of power…" (Skerl 77). Foucauldian power is not absolute; that is, it is not entrusted to a single person totally. In other words, everyone is caught in power structure; those who are subjected to it and those who exercise it as there are many pushers, many policemen, and many addicts. So, power is everlasting and could not be effaced as Foucault himself has pointed out: "Power relations are rooted deep in the social nexus, not reconstituted "above" society as a supplementary structure whose radical effacement one could perhaps dream of" (During 129).

It was mentioned that Foucauldian power changes subjectivity or gives new subjectivity to subjects. In actuality, it is power that defines and shapes subjects and subjectivity and therefore, 'constitution of subjectivity' and 'forms of subjects' are important issues in Foucault's works. We saw how in panoptican the observer creates a new subjectivity in the inmate and brings about docility in him and turns him into a servant of the institution. Studying subjectivity we should scrutinize "that tension between choice and illusion, between imposed definitions and individual interrogations of them, and between old formulae and new responsibilities" (Hall 2). People usually define themselves but that definition is an illusion and not a matter of choice because it has been given to them and they only imagine that they are that sort of persons independently. Rabinow quotes Foucault: "I would say that if I am now interested in how the subject constitutes himself in an active fashion, by the practices of self, these practices are nevertheless not something invented by the individual himself. They are models that he finds in his culture and are proposed, suggested, imposed upon him by his culture, his

society, and his cultural group" (*Essential* 291). As Rabinow reports, it is not accidental then that Foucault stipulates that this kind of subjectivity must be refused:

> Maybe the target nowadays is not to discover what we are, but to refuse what we are. We have to imagine and to build up what we could be to get rid of [a] political 'double bind,' which is the simultaneous individualization and totalization of modern power structures. The conclusion would be that the political, ethical, social, philosophical problem of our days is not to try to liberate the individual from the state, and from the state's institutions, but to liberate us both from the state and from the type of individualization which is linked to the state. We have to promote new forms of subjectivity through refusal of this kind of individuality which has been imposed on us for several centuries (*Reader* 22).

The Beats of course, all their lives strived to get themselves rid of the State and its individualization. Or as Foucault would say, they promoted new forms of subjectivity through the denial of those individualities and subjectivities that society had imposed upon them (Schneiderman 75). Burroughs interestingly repeats the same: "New concepts can only arise when one achieves a measure of disengagement from enemy conditions" (Schneiderman 82).

In *Cosmopolitan Greetings* Ginsberg recommends that we should "Stand up against governments" (Schumacher 88) and perhaps the subjectivities that they distribute. He also indicates that "I have no notion of future state or government possible for man" (Schumacher 123). It is very interesting that when Sal Paradise is employed as a cop in *On the Road*, one day he symbolically puts "the American flag upside down on a government pole" (41). In *Naked Lunch* Burroughs shows how a person has to accept the government's definition of himself. Carl Peterson, a journalist, is requested to meet Doctor Benway in the Ministry of Mental Hygiene. The Doctor who has been keeping Carl under surveillance wants him to take a medical examination to determine whether he is sexually deviant. Carl reiterates that he has always been interested in girls and now he has a steady girl whom he plans to marry. The Doctor answers that this is not a proper reason because many homosexuals marry. At last, the examination is taken and the result is negative. The Doctor asks him whether during his military service—because he was deprived of the facilities of the fair sex—he had a pin up girl. Carl's answer is yes. Doctor Benway assures him that some of these girls are really boys in drag and asks him how many times and under what circumstances had he been indulged in homosexual acts? Carl confesses that when doing his military service some queers propositioned him and sometimes he had sexual relations with them. In this way, Doctor Benway makes Carl realize that he has not always been a well-adjusted person and inculcates a sense of guilt in him. So, according to Foucault, as Rabinow quotes him, Doctor Benway, as the representative of a power structure, has possessed two things simultaneously; the means of "surveillance, of course, but also knowledge of each inmate, of his behavior, his deeper states of mind, his gradual improvement" (*Reader* 216). Accordingly, Skerl truly believes that even homosexuality, as described by Burroughs, is a metaphor of power relationship (50). Johnson reports that in *Desolation Angels* Kerouac "recounts the coercive power of

media recognition which functions as a regulating agent analogous to the police" (Myrsiades 47). Johnson continues that the novel shows how coercive surveillance, this time through the mass media of course, produces a docile individual who internalizes his own surveillance, monitors himself, an modifies his behaviour as society wants; the way Duluoz as a dissident writer transforms himself into a conformist individual. He quotes the following excerpt from the novel that depicts "the media and police conspiracy" to transform the protagonist:

> The cops stopped me in the Arizona desert that night when I was hiking under a full moon at 2 A. M. to go spread my sleepingbag in the sand outside Tuscon—when they found I had enough money for a hotel they wanted to know why I sleep in the desert … I was a hardy son of a sun in those days, only 165 pounds and would walk miles … Nowadays, after all the horror of my literary notoriety, the bathtubs of booze that have passed through my gullet, the years of hiding at home from hundreds of petitioners for my time (pebbles in my window at midnight, "Come on out get drunk Jack …") … I got to look like a Bourgeois, pot belly and all, that expression on my face of mistrust and affluence … it was now the cops were stopping me … They surrounded me with two squad cars. They put spot lights on me standing there in the road in jeans and workclothes … and asked: "Where are you going?" which is precisely what they asked me a year later under Television floodlights in New York, "Where are you going?"—just as you cant explain to the police, you cant explain to society "Looking for peace." (qtd. in Myrsiades 47-8).

So, the gaze is everywhere and the protagonist has no alternative but to conform. As Johnson truly comments, the protagonist, when he is not famous, is assailed because he has ignored trespass and vagrancy laws and when he has become famous, he is assailed because celebrity and literary notoriety are, in fact, considered as punishment for nonconformity (Myrsiades 48). In every situation the protagonist is doomed to be kept under surveillance.

Control

Speaking of control societies, we should be reminded of Orwell's Winston Smith in *1984* or especially more compatible with our discussion, Kesey's McMurphy in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. The Big Nurse is the agent of control in this novel: "then her hand reaches out to the control panel in the steel door, clacks on the speaker in the day room: "Good evening, boys. Behave yourselves."" (78) and "She uses all the power of control that's in her" (99-100). She even controls the TV; the patients should watch whatever she wants or allows:

> she gets up and goes to the steel door where the controls are, and she flips a switch and the TV picture swirls back into the gray. Nothing is left on the screen … "You're committed, you realize. You are . . .under the *jurisdiction* of me . . .the staff." She's holding up a fist, all those red-orange fingernails burning into her palm. "Under jurisdiction and *control*—" (143-44).

The Beats believed that the control system was destroying America and were really anxious about it and strived to avoid complicity with the system and social psychologically

speaking, the terrible situation that they experienced led to a kind of madness that destroyed the best minds of their generation as Ginsberg pointes out to it in *Howl*. Among them Burroughs is very interested in the issue of control and in most of his novels paints a picture of a struggle between control and freedom. After killing his wife, Burroughs held the belief that he had been possessed and controlled by an 'Ugly Spirit' and the murder was its result and accordingly, decided to allocate his art of writing to a fierce struggle against all types of possession and control. The same thing is referred to in *Queer*: "I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from Control" (6). In *Queer*, Lee really believes that control is destroying America: "Automatic obedience, synthetic schizophrenia, mass-produced to order. That is the Russian dream, and America is not far behind. The bureaucrats of both countries want the same thing: Control. The superego, the controlling agency, gone cancerous and berserk" (91). So, control imposed itself not only on individuals but also on society. As Miles mentions, Burroughs' interest in control systems basically appeared very early. His first published work, *Personal Magnetism*, published in 1929, was about 'how to control others at a glance' (*Call* 33). Again in *Queer* Burroughs strives to have control over Allerton: "Think of it: thought control. Take anyone apart and rebuild them to your taste. Anything about somebody bugs you, you say, 'Yage! I want that routine took clear out of his mind.' I could think of a few changes I might make in you, doll" (89). As for Foucault sexuality is another system of control, Carl Peterson excerpt in *Naked Lunch* shows that sexuality plays the same role in Burroughs, too.

In Burroughsian mythology, the representatives of this struggle, as Stephenson explains, are often introduced as the Nova Mob and the Nova Police. The former represents single vision, authority, and limit while the latter aims at the restoration of heterogeneity and the liberation of consciousnesses. Mr. Bradly Mr. Martin who is the head of the Nova Mob has occupied earth for thousands of years. Stephenson adds: his agents "on earth are all the authorities and all the establishments and all the systems-the military, the police, business and advertising, religion, and such individuals as customs inspectors, con artists, politicians, pushers, all those who coerce and con, anyone in a position to impose and enforce a reality on another" (62). The Nova Mob, Stephenson continues, controls through image and language; that is, manipulating word and image, the Nova Mob creates and maintains an illusory reality. Burroughs refers to this reality as the Reality Film (62). In fact, the Nova Mob, as viruses coming from outer space, require human hosts and they can usually gain entry because of addiction or sex; hence, addiction and sex as systems of control in *Naked Lunch*. Doctor Benway is of course, another representative of control in *Naked Lunch*: "a manipulator and coordinator of symbol systems, an expert on all phases of interrogation, brainwashing and control" (17). In *Naked Lunch* Burroughs presents a caricature of the situation in America:

> Every citizen of Annexia was required to apply for and carry on his person at all times a whole portfolio of documents. Citizens were subject to be stopped in the street at any time; and the Examiner, who might be in plain clothes, in various

> uniforms, often in a bathing suit or pajamas, sometimes stark naked except for a badge pinned to his left nipple, after checking each paper, would stamp it. On subsequent inspection the citizen was required to show the properly entered stamps of the last inspection. The Examiner, when he stopped a large group, would only examine and stamp the cards of a few. The others were then subject to arrest because their cards were not properly stamped. Arrest meant "provisional detention"; that is, the prisoner would be released if and when his Affidavit of Explanation, properly signed and stamped, was approved by the Assistant Arbiter of Explanations. Since this official hardly ever came to his office, and the Affidavit of Explanation had to be presented in person, the explainers spent weeks and months waiting around in unheated offices with no chairs and no toilet facilities (17).

Burroughs continues: "No one was permitted to bolt his door, and the police had pass keys to every room in the city" (17). This of course, had already become a reality in America—akin to what had happened to Kerouac in Arizona—and reveals that why Burroughs abhorred the police in *Naked Lunch*: "south of Texas, nigger-killing sheriffs look us over and check the car papers" (14). In fact, in real life of America, it is the police who is the representative of control. And this is Burroughs' clear idea of control: "*You see control can never be a means to any practical end .... It can never be a means to anything but more control*" (81). Wonderfully, he has detected Americans' personality disorder: "Americans have a special horror of giving up control, of letting things happen in their own way without interference" (107).

Ginsberg, too, did not trust especially the secret police: "… the invisible police-cop-secrecy masters Controlling Central Intelligence—do they know I took Methedrine, heroin, magic mushrooms, & lambchops & guess toward a Prophecy tonight?" (313). Kerouac had also some bad experiences in dealing with the cops. Once in *On the Road* Dean, Sal, Dunkel, and Marylou who were in a car were stopped by a police officer and taken to the police station. After a lot of investigations one of the cops

> fined Dean twenty-five dollars. We told them we only had forty to go all the way to the Coast; they said that made no difference to them. When Dean protested, the mean cop threatened to take him back to Pennsylvania and slap a special charge on him.
> "What charge?"
> "Never mind what charge. Don't worry about *that*, wiseguy." …
> It was just like an invitation to steal to take our trip-money away from us. They knew we were broke and had no relatives on the road or to wire to for money. The American police are involved in psychological warfare against those Americans who don't frighten them with imposing papers and threats. It's a Victorian police force; it peers out of musty windows and wants to inquire about everything, and can make crimes if the crimes don't exist to its satisfaction (81).

Dean complains about the cops: "Oh, they're always interfering" (97). As mentioned above, Burroughs hated the police and Kerouac in *On the Road* refers to it: "His chief hate was Washington bureaucracy; second to that, liberals; then cops" (85). In addition to what was mentioned earlier, Baker quotes Burroughs to show his abhorrence of the police: "you couldn't stop the police barging into your house and taking your letters away; it was too much" (56) or "the recurrent cop of my dreams . . . who would rush in when I was about to take a shot or go to bed with a boy" (56). It is not accidental

that William Lee revels in his imaginary killing of two police officers, Hauser and O'Brien in *Naked Lunch*.

Neal Cassady, Dean Moriarty in *On the Road*, in a letter to Kerouac paints a picture of his first-hand experience of dealing with the repressive, fascistic authority of the police:

> I recall as I passed the State Police barracks two stern troopers left its well-lit interior and crunched their swank boots on the gravel driveway for brief seconds before they piled me into their radio-dispatched car with automatic motions of tough efficiency. This flashing glimpse of their hand gestures and unslack jaws, clamped so tightly against the grim upper lip, and their faces immobile as steel emphasizing the sheen of their merciless eyes glittering with zeal to perform their duty made me shudder (qtd. in Tytell 164).

Of course, this brutality is only one side of the story. Although Foucault believes that "a police apparatus" is one of the means by which disciplinary mechanisms are diffused throughout the social body (Smart 83), he reiterates that the function of this apparatus changes over time. During the eighteenth and nineteenth centuries, Rabinow explains, there was the idea that a police apparatus could manage to regulate, penetrate, stimulate, and eventually render all the mechanisms of society almost automatic; but as soon as the manipulation of society, modelled on panopticism, started, one could not "consider it completely penetrable by police" (*Reader* 242) and above all, as Rabinow quotes Foucault "if one governed too much, one did not govern at all" (*Reader* 242). As a result, the American citizen internalized the police officer and this change according to some people like Burroughs is a calamity; so, it is not accidental that he growls in *Naked Lunch* that "A *functioning* police state needs no police" (23). Therefore, the mechanism of social control was no longer external, but internal and this new kind of power which was in fact, hidden from sight created a new subjectivity in the individual according to which the behaviour that served the existing order was normal, natural, and to the benefit of both society and its members and this was, of course, considered as 'truth'. As a matter of fact, the new kind of power instead of repressing or crushing subjectivity, produced or promoted it. Workhouses, mad houses, and prisons were instituted to change the subjectivity of those who did not contribute to society and replace it with new ones. As Gutting explains Foucault, facing the power that imposes its truths on individuals and attaches its identity to them, we should in addition to refusing what we are, invent and not discover who we are by nurturing, cultivating, and promoting new forms of subjectivity (*Companion* 155). And this is perhaps what the Beats did in their lifetime.

Burroughs was interested and dabbled in the cinema. In his view, film becomes "a metaphor for total control, a 'reality studio' which must be challenged and subverted" (qtd. in Sterritt 80). As we know, there is no real reality; as a matter of fact, false realities in which we believe, according to Burroughs, are made and permeated by power centres just like films which are made in studios to control the world. To subvert and challenge false realities, illusions, or discourses that dominate life Burroughs suggests: "Storm The Reality Studio. And retake the universe" (qtd in Skerl 106). Addiction, as mentioned above, is another system of control used by the Nova Mob to gain entry to human hosts;

but paradoxically, in *Naked Lunch* it becomes a means of escaping control, too, because although "A dope fiend is a man in total need of dope" (4) when it goes "Beyond a certain frequency need knows absolutely no limit or control" (4). In other words, when an addict comes within such a scope, no control system can affect him: "You would lie, cheat, inform on your fiends, steal, do *anything* to satisfy total need. Because you would be in a state of total sickness, total possession, and not in a position to act in any other way. Dope fiends are sick people who cannot act other than they do (4). It is without junk that an addict "would be immobilized" (107) not when it is available. Martinez comments that "human nature … cedes control to something other than itself … Heroin thus acts as a defense against the need to cede control to either the communal or the bureaucratic "virus"" (56) and as a result, guarantees individuality. In general, "Heroin addiction provides Burroughs with the metabolic model of control" whose trace could be seen in other models of control that he uses (Ayers 225). Foucault transcends all this and believes that even social work is a system of control (Wormer 37). Saari illuminates that in general, Foucault's discipline enforces social control through three processes: hierarchical surveillance, normalizing judgment, and the examination (93-4). Hierarchical surveillance is when, as we discussed it in panopticism, those who possess more power have oversight of others. This oversight is of course, continual and inescapable. In normalizing judgment the behaviour of the subject is evaluated and classified. The examination combines the two former processes and eventually decides whether the subject should be sent to a hospital or a penal institution. According to Foucault, these three processes exist in both penal institutions and social work including psychotherapy as we can see in Kesey's novel.

As Rabinow quotes Foucault, since the nineteenth century, control has been used in the name of "the population's welfare" (*Reader* 21-22). Control, then, is not repressive and harsh; it has become gentler and psychological because modern society, as Foucault contends, wants "not to punish less, but to punish better; to punish with an attenuated severity perhaps, but in order to punish with more universality and necessity; to insert the power to punish more deeply into the social body" (*Discipline* 82). Doctor Benway in *Naked Lunch* has the same idea:

> "I deplore brutality," he said. "It's not efficient. On the other hand, prolonged mistreatment, short of physical violence, gives rise, when skillfully applied, to anxiety and a feeling of special guilt. A few rules or rather guiding principles are to be borne in mind. The subject must not realize that the mistreatment is a deliberate attack of an anti-human enemy on his personal identity. He must be made to feel that he deserves any treatment he receives because there is something (never specified) horribly wrong with him. The naked need of control addicts must be decently covered by an arbitrary and intricate bureaucracy so that the subject cannot contact his enemy direct (17).

Premodern punishment was external and led to inner transformation of the subject. But modern punishment is internal and the subject's soul is pervasively and intrusively controlled which is, in turn, as Foucault argues, conducive to control of the body:

> it is not that a real man, the object of knowledge … has been substituted for the soul, the illusion of the theologians. The man … we are invited to free is already in himself the effect of a subjection much more profound than himself. A 'soul' inhabits him and brings him to existence, which is itself a factor in the mastery that power exercises over the body … the soul is the prison of the body (*Discipline* 30).

Foucault even counts confessional and autobiographical writing, including the Beats' literature,as a system of control because just like you go to the Christian Church to confess, you must speak about your past actions to an authorized person if you want them to be atoned for (Mills 86).

The Beats resisted the American system of control. Expounding on their resistance, Bolton argues that because they were alienated, the Beats failed not only to connect with their surrounding but also with themselves adequately. He claims that self-division and detachment, resulted from alienation, could be advantageous because they contributed to the resistance to control structures. The Beats' estrangement from society resulted in an estrangement from their sense of self via increasing feelings of disintegration and fragmentation. This condition, Bolton continues, did not lead to the dissolution of the self or to psychosis but to resisting the systems of control and oppression that seriously menaced to destroy the possibility of autonomous subjects. For Burroughs especially, as Bolton says, the possibility of freedom was brought about by disintegration rather than unity. Society's power structure subjugated those subjects who were definable, and oppressed fixed and stable identities. Consequently, Burroughsian characters never succumb to stable, distinct identities. Conventional autonomy, Bolton contends, needs a continuity of an integrated identity and coherence of perceptions. Burroughs does not provide such a continuity and therefore does not allow his characters to adopt any fixed identity or perspective. For Burroughs, Bolton believes, autonomy of a character is established not by continuity but by multiplicity of identity and this flux of identity is, of course, vital to the characters' freedom (Elkholy 67). Lee in *Naked Lunch* and in his trilogy Mr. Bradly Mr. Martin whose name makes it clear that he dœs not possess a fixed identity are such characters.

Counting sexuality, addiction, and film as systems of control and power illuminates that Burroughs' ideas have close affinity with Foucault's. Like Foucault, he does not place power in the State only. Both believed that resisting control, we should avoid reproducing and enforcing other forms of control. We should, instead, bring about new consciousnesses and subjectivities as it was the Beats' purpose, too. It is reputed that the Beats even consumed different kinds of drugs to alter their old consciousness and gain new ones and hotly encouraged others to do the same.

For Burroughs it is axiomatic that "New concepts can only arise when one achieves a measure of disengagement from enemy conditions.

On the other hand disengagement is difficult in a concentration camp is it not?" (qtd. in Schneiderman 82). He also enunciates that all systems of control strive to make control one hundred percent but they do not succeed because if they do there will be nothing left to control and this is very akin to Foucault who submits that everywhere

there is power, there is resistance, too, and a society of control creates "its own perforations and undermine its own aspirations to totality" (Schneiderman 84). Burroughs believes that government control leads to a full-blown dictatorship: "Increased government control leads to a totalitarian state. Bureaucracy is the worst possible way of doing anything because it is the most inflexible and therefore the deadest of all political instruments … The present day union is simply a branch of government bureaucracy …" (qtd. in Tytell 43-4). In the talking asshole excerpt in *Naked Lunch*the asshole represents a union or bureau that gradually increases its control, occupies the whole body which is in fact, its host and eventually chokes it and takes complete control of it. So, he concludes: "*control can never be a means to any practical end…. It can never be a means to anything but more control*" (81).

Conclusion

The Beats really resisted the mechanical consciousnessand social conformity that the capitalist establishment was going to impose on every individual. They knew that the subjectivity created by the power structure in American society turned people into organization men devoid of individuality and deprived them of their unique consciousness, visions, illusions, and in general inner freedom. Subjectivity is important in Foucauldian theory because on the one hand, it guarantees the continuation of the status quo or the existing organization and on the other, it brings about resistance, too. The Beats, negating the imposed subjectivity and knowing that it was not the only truth, had actually cultivated a different subjectivity that did not render them passive slaves of the dominant power and instead, enabled them to challenge or resist it. Believing that control destroys societies, the Beats teach us lessons: we should liberate ourselves from the state and the kind of false subjectivity or individualization that it imposes upon us; we should cultivate in ourselves new forms of subjectivity via refusal of the one imposed upon us by the state or other powers; we should repeatedly refuse what we are. Only in this way, according to Foucault and the Beats, we can guarantee our humanity, keep our individuality, and assure ourselves that we are human beings not robots.

Bibliography

Auestad, Lene. *Respect, Plurality, and Prejudice*. London: Karnac, 2015.
Ayers, David."The Long Last Goodbye: Control and Resistance in the Work of William Burroughs," *Journal of American Studies* 27, 223-36,1993.
Baker, Phil.*William S.Burroughs*.London: Reaktion Books, 2010.
Burroughs, William S. *Naked Lunch*. New York: Grow press, 1959.
______.*Queer*. New York: Viking, 1985.
Churchill, Ward, and Jin Vander Wall. *Agents of Repression*. Boston: South End Press, 1990.
During, Simon.*Foucault and Literature*. London: Routledge, 2005.
Elkholy, Sharin N. *The Philosophy of the Beats*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2012.

Foucault, Michel. *Discipline & Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1991.
Fromm, Erich. *The Sane Society*. London: Routledge, 2002.
Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. HarperCollins e-books, 2006.
Gordon, Colin. *Power/Knowledge Selected Interviews & Other Writings 1972-1977 by Michel Foucault*. New York: Pantheon Books, 1980.
Gutting, Gary.*Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
Gutting, Gary. Ed. *The Cambridge Companion to Foucault*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
Hall, Donald E. *Subjectivity*. New York: Routledge, 2004.
Hook, Derek. *Foucault, Psychology and the Analytics of Power*. London: Palgrave, 2007.
Jones, Colin, and Roy Porter.Eds. *Reassessing Foucault*. London: Routledge, 2001.
Kerouac, Jack. *On the Road*.New York: The Viking Press, 1959.
Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest*. New York: Signet, 1962.
Marcuse, Herbert.*One-Dimensional Man*. London: Routledge, 2007.
_____. *Reason and Revolution*. 2nd ed. London: Routledge, 1955.
Martinez, Manuel Luis. *Countering the counterculture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
McHoul, Alec and Wendy Grace.*A Foucault Primer*. London: Routledge, 2002.
Miles, Barry.*Call Me Burroughs*. New York: Twelve, 1976.
Mills, Sara.*Michel Foucault*. London: Routledge, 2005.
Myrsiades, Kostas. Ed. *The Beat Generation Critical Essays*. New York: Peter Lang, 2002.
O'Farrell, Clare. *Michel Foucault*. London: Sage Publications, 2005.
Ortner, Sherry B. *Anthropology and Social Theory*. Durham: Duke University Press, 2006.
Prado, C. G.*Starting With Foucault*. Oxford: Westview Press, 2000.
Rabinow, Paul. Ed. *The Essential Works of Michel Foucault 1954–1988*, *Ethics: Subjectivity and Truth*. vol. 1. trans. Robert Hurley *et al.* New York: New York Press, 1997.
Rabinow, Paul. Ed. *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.
Raskin, Jonah.*American Scream*. Berkeley: university of California Press, 2004.
Saari, Carolyn.*The Environment*. New York: Columbia University Press, 2002.
Schneiderman, Davis, and Philip Walsh. *Retaking the Universe*. London: Pluto Press, 2004.
Schumacher, Michael. Ed. *The Essential Ginsberg*. New York: Harper Perennial, 2015.
Skerl, Jennie and Robin Lydenberg. Eds. *William S. Burroughs at the Front*. Carbondale: Southern Illinois University press, 1991.
Smart, Barry. *Michel Foucault*.London: Ellis Horwood and Tavistock Publications, 2003.
Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern University Press, 2009.
Sterritt, David. *Screening the Beats*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.
Tytell, John. *Naked Angels*. New York: McGraw Hill Book Company, 1976.
Wormer, Katherine Van. *Human Behavior and the Social Environment*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

A BRIEF ANALYSIS OF THE POLITICAL DISOCURSE

Bianca-Oana HAN[1]

Abstract

This article aims to focus on the main characteristics of a political speech from the point of view of the manner in which it is built, delivered and perceived by the protagonists to the communicative instance. It is important to underline that the article lacks and denies any intention to analyse any political message or political aspects. It is a mere intent to discover and investigate the manner and reasons behind the choice of words, from a linguistic and stylistic perspective.

Keywords: discourse analysis, political speech, text production

People, as actors on the social stage, have always needed leaders to take them on the road to success and evolution. Being able to lead has always been considered a mere act of courage, wit and inspiration. It involved will to do good and means to do it. It involved ability to communicate efficiently and mastery in dealing with words. As words are the ones endowed with power to carry out evolution, governing and change. This enterprise has been performed under the form of politics, which is a term that "can be traced back to early Antiquity, with seminal works such as Plato's Republic, Aristotle's Politics and the work of Confucius."[2] According to the same source, the term comes from the Greek term *politika*, meaning "affairs of the cities", or "of, for, or relating to citizens". Thus, it became clear that all the protagonists involved in this act of politics aim at the same purpose, i.e., to communicate in an effective, helpful and meaningful manner to one another.

We have already stated in an article on communication and some factors that enhance it, that "there is an impressive number of specialists in human behaviour, psychologists, sociologists, public speakers, teachers of communication-related subject matters who author books that form the specialised literature of the communication techniques field. What all of them seem to have in common is the belief that qualitative inter-human relation and rapport is possible only by complying with a set of common sense rules, imposed by a well-supported awareness regarding the individual as a part of a community."[3] This leads us to believe that the act of communication is to be treated with a great amount of care and respect by all the protagonists to the communicative instance.

So as to illustrate and defend our idea, we are going to consider a political discourse from the point of view of its main characteristics, the manner in which it is built, delivered and perceived by the protagonists to the communicative instance. From the get-go, we must underline the fact that we deny any intention to analyse any political message or political aspects of the matter. Our open intent is to discover and investigate the

[1] Associate Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș
[2] acc. to https://en.wikipedia.org/wiki/Politics
[3] *Factors Enhancing Communication, or What (Not) to Do When Speaking in Public* in vol. CCI 3, "Petru Maior" University Publishing, Tg. Mureș, Romania, 2014, p. 195, http://www.upm.ro/cci3/

manner and reasons behind the choice of words, from a linguistic and stylistic perspective. Thus, we consider that the discourse analysis approach is a clever application and a useful tool in studying the political meanings.

In order to perform our intended analysis, we ought to briefly describe the intent, ingredients and manner of the political discourse. Nevertheless, "political discourse analysis in many respects will be like any other kind of discourse analysis. The specifics of political discourse analysis therefore should be searched for in the relations between discourse structures and political context structures. Thus, whereas metaphors in classroom discourse may have an educational function, metaphors in politics will function in a political context, (…). An account of the structures and strategies of, e.g., phonology, graphics, syntax, meaning, speech acts, style or rhetoric, conversational interactions, among other properties of text and talk is therefore necessarily part of political discourse analysis only if such properties can be politically contextualised."[4]

One of the aspects upon which all political discourse analysts have agreed upon is that regarding the aim of such a discourse, i.e. that of convincing the listeners by use of (smartly managed) arguments, that of persuading them on an emotional level or even manipulate them, or even a mixture of them all. Above all, the one delivering such a sophisticated discourse ought to have certain socio-political background knowledge. There are rather straightforward conditions and specific discourse structures more or less effective for the political functions they may have. Thus, "parliamentary debates, for instance, are expected to be held in relatively formal style of address and dialogue. That is, at least for the official, public forms of political text and talk seem to have a number of stylistic constraints, which may not be exclusive. Some of the more formulaic expressions, forms of address and textual and dialogical conventions are even specific for bills, laws, regulations, parliamentary debates, or political speeches."

Yet, from the point of view of our editorial intent, let us only consider the main structural ingredients of such (or any type, for that matter) a discourse. From this point of view, a political speech generally begins with an introduction, which should contain the speakers' intent to catch the attention of the public, intent formulated under the form of presenting the purpose, topic and importance of the speech, even presenting a story or picture, an object, a photo, statistics, etc. that might be relevant to the topic.

Secondly, in the main part of the speech the speakers should do all their best to maintain the attention audience, forming rather short and clear-cut sentences, presenting legit and valuable ideas and background information able to support their ideas, also offering suggestions or solutions to the problems debated. The use of personal experience as an incentive or example, or the appropriate rhetorical devices such as repetition, alliteration, comparisons, emphasis etc. might also come in handy in order to make the speech more convincing.

Last, but not the least, the ending is to be considered carefully, in order not to baulk the entire communicative instance that has been so cautiously presented to that

[4] http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf

point. This would be the point when, again, to enforce the main idea and the speakers' position, they might as well appeal, again, to the intellect and/or emotion of the audience by summing up the main ideas/arguments in one or two sentences, or briefly mentioning what the outlook might be, or asking the audience to support their view, ideas, programme, etc.

Obviously, there is so much more than that when it comes to designing a convincing political speech; other important aspects that deserve our attention might be: special attention to key words and phrases; clusters of words (a series of words that are related to each other in meaning); opposing terms (negative/positive, like/hate); use of slogans, symbols, stereotypes; use abstractions and generalisations vs. the presentation of specific issues or events; metaphors, analogies, comparisons, demonstrative examples and, very importantly, well-taken care of style, semantics, grammar.

Regarding some stylistic devices that appear to be frequently used by the political speakers, we consider the following: (1) *analogy*, which means resemblance in some particulars between things otherwise unlike. (2) *simile*, which is a figure of speech in which two things are compared because they have something in common although they are different in all other respects; its general purpose is to make the description more vivid and more striking. In a simile the comparison is explicitly stated with the help of *as* or *like*. (3) A *metaphor* is a simile condensed: a simile says merely that one thing is like another, whereas the metaphor says that one thing is another. (4) *Alliteration*, which is the repetition of a consonantal sound of two or more neighbouring words. (5) The *repetition* of words or phrases is sometimes made use of for the purpose of emphasis. (6) In *parallelism* two or more parts of one sentence (sometimes of two or more sentences) are given a similar form so as to give the whole a definite pattern. This symmetry tends to produce an agreeable rhythm. It can also help to bring out the point of a paragraph - to emphasize a contrast, for example, by balancing some words or parts of speech against each other. (7) *antithesis*, which denotes the opposing of ideas by means of grammatically parallel arrangements of words, clauses or sentences so as to produce an effective contrast. [5]

All of the above mentioned features are more or less applicable to most speeches, especially those of persuasive nature. Nevertheless, "when we think of politics, we think of it mainly in terms of the struggle for power in order to secure specific ideas and interests and put them into practice. This process of manifesting a political will and transforming it into concrete social action is realised first of all between political parties. In this process, language plays an important role. In fact, any political action is prepared, accompanied, controlled and influenced by language. We could easily add other verbs to this list, such as guided, explained, justified, evaluated, criticised…" argues Christina Schäffner in her editorial *Political Speeches and Discourse Analysis* [6].

---

[5] apud. http://www.commoncorehistorysocialstudies6to8.com/uploads/1/3/5/2/13524571/political_speech_analysis.pdf

[6] Christina Schäffner (editor), *Analysing Political Speeches*, Multilingual Matters Ltd. Publishing, 1997, p. 9

In the same article, the author makes us aware of the fact that there is a disputed concern regarding the study of language, reputed by, on the one hand, political scientists, and on the other hand linguists; thus, they take into consideration different aspects when they discuss the relationship between language and politics, and they also apply different theories and methods in doing so. "Political scientists are mainly concerned with the consequences of political decisions and actions for (the history of) a society and they may be interested in the political realities which are constructed in and through discourse. Linguists, on the other hand, have always been particularly interested in the linguistic structures used to get politically relevant messages across to the addressees in order to fulfil a specific function. But also a more narrow linguistic analysis of political discourse cannot ignore the broader societal and political framework in which such discourse is embedded."[7]

Above the whole analysis, another important aspect rises: this normativity of official discourse, discourse structures may also satisfy criteria of effectiveness and persuasion. Thus, lexical items not only may be selected because of official criteria of decorum, but also because they effectively emphasize or de-emphasize political attitudes and opinions, garner support, manipulate public opinion, manufacture political consent, or legitimate political power. The same may be true for the selection of topics, for the use of rhetoric figures, the pragmatic management of speech acts, interactional self-presentation, and so on.'[8]

Bibliography

Fairclough, N., *Critical Discourse Analysis*: The Critical Study of Language. Harlow: Pearson Education Ltd., 1995
Han. B-O., *Factors Enhancing Communication, or What (Not) to Do When Speaking in Public* in vol. CCI 3, "Petru Maior" University Publishing, Tg. Mureş, Romania, 2014
Schäffner, C. (editor), Analysing Political Speeches, Multilingual Matters Ltd. Publishing, 1997
van Dijk, T. A., *What is Political Discourse Analysis*, Discourse & Society 5, 1994

Online resources:

http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf
http://www.upm.ro/cci3/
http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf
https://en.wikipedia.org/wiki/Politics
http://www.commoncorehistorysocialstudies6to8.com/uploads/1/3/5/2/13524571/political_speech_analysis.pdf

---

[7] idem
[8] http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf

USING SPECIFIC TECHNICAL VISUALS IN THE LANGUAGE CLASS

Dana RUS[1]

Abstract

The characteristics of technical discourses imply an abundance of visual elements. From charts to diagrams and from graphs to technical drawings, the technical communication is overwhelmingly dependent on visuals. For engineering students, a good mastery of the English technical language inevitably implies a good command of the most common language structures used to describe the above-mentioned elements. For an English language instructor, this requirement implies the need to update courses, seminars and other language learning-related activities with information related to describing specific technical visuals.

Keywords: technical language, describing graphs, visual elements, language functions, trends, technical communication.

Visual elements such as graphs, tables, charts, diagrams, figures etc. are characteristic for the field of engineering. The characteristics of technical discourses imply an abundance of visual elements. From charts to diagrams and from graphs to technical drawings, the technical communication is overwhelmingly dependent on visuals. This mode of presenting technical information is very common in oral presentations, but also in written documents. They constitute one of the most frequently met models of transmitting messages, because the specificity of the technical messages relies on facts, figures and numbers which can be easily presented in visual form. For engineering students, a good mastery of the English technical language inevitably implies a good command of the most common language structures used to describe the above-mentioned elements. For an English language instructor, this requirement implies the need to update courses, seminars and other language learning-related activities with information related to describing specific technical visuals.

The objectives of this paper are related to the importance of this specific language element for both students and teachers in the context of learning/teaching English as a foreign language in a technical academic environment. The paper aims to revise the most common forms of visual elements in an engineering context and explain the practical importance of including them into the language class, suggest a series of language elements required to perform language transfer and design practical activities of introducing them into the teaching process.

The concepts of "visual language" and "visual rhetoric" must be approached when dealing with the importance of visual elements in an engineer's work. If we consider technical communication as part of the broader domain of general human communication, then one of its key constituents would be visual language, conceived as a system of communication based on visual elements. This is explained by the nature of the technical discourse, which implies the resort to such elements as charts, tables, graphs,

[1] Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

diagrams and other such figures to convey information. On the other hand, communication, either written or spoken, should not exclude the visual element as an extension meant to describe the perception, understanding and production of visual elements (Cherry 1978).

The importance of visual elements in technical writing is acknowledged by Paul Anderson who, in Technical Communication: a Reader-Centered Approach states that "in communications written at work, tables, charts, drawings, photographs and other graphics are often as important as written text (Anderson 1999).

In this respect, the mastery of visual rhetoric is essential for the proper understanding and efficient production of this specific language system. In order to be successful in using visual language, one needs to be visually literate, a quality which has long been considered one of engineers' foremost qualities even in the lack of theoretical considerations on the topic. However, there have been recent attempts to theorize visual literacy, such as the definition given by Purdue OWL, which labels this concept as "one's ability to read an image", to "understand what an image is attempting to communicate", which includes understanding "creative choices made with the image such as coloring, shading, and object placement" (Visual).

A successful engineer should make efficient use of visual language elements and of visual rhetoric in order to communicate technical information in an adequate manner. A series of elements can be represented by using visuals, among which: real things (objects), numbers, instructions, descriptions – all of them being specific elements for technical writing. There is a whole range of visual elements which can make technical communication more direct, therefore more efficient and more easy-to-understand. Among these, some of the most common ones are graphs, tables and diagrams.

1. Graphs are not specific engineering visual aids, but when adapted, they are perfectly suitable to convey technical information. There are several types of graphs that students can choose to present the results of their work in an easily understandable, logical and organized manner. Creating graphs is an important communications skill for all engineers and students, and so is the ability to choose between these different types. Graphs are practical ways of achieving several purposes, among which: allowing visualization of large data sets, showing trends in data, showing cause-and-effect relationships, making comparisons, making predictions etc.

The language class for engineering students can use different types of graphs in order to practise various language structures. The most common types of graphs are: line graphs (figure 1) which compare two variables plotted along an axis, bar graphs (figure 2) which are graphical displays of data using rectangular bars of different heights, proportional to the values that they represent, and pie graphs (figure 3) which are circular charts divided into sectors, illustrating numerical proportion.

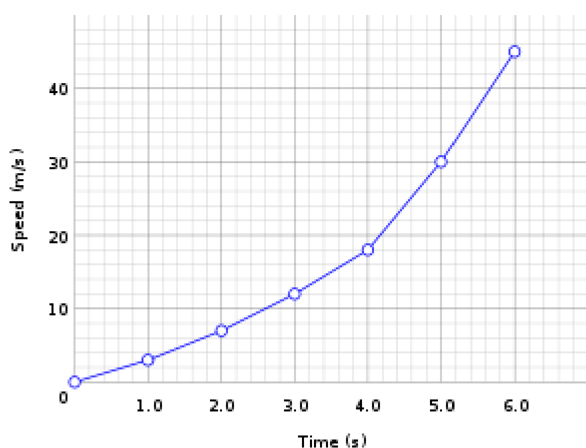


Figure 1: Example of line graph

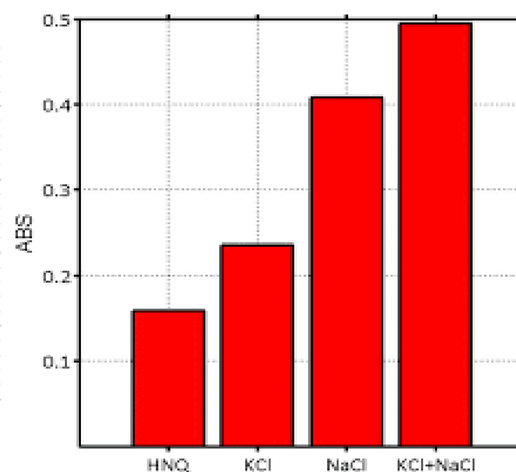


Figure 2: Example of bar graph

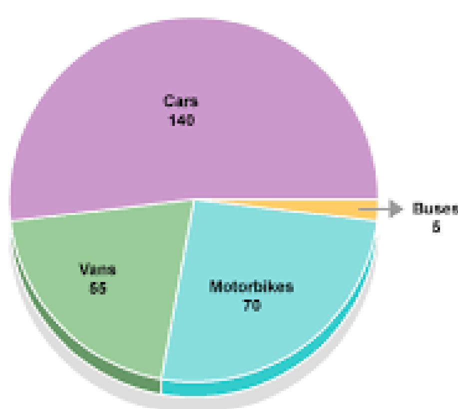


Figure 3: Example of pie graph

The main features of these graphs are meant to facilitate technical communication by showing trends in data clearly, by showing specific values of data, by allowing side-by-side comparisons between data sets, by showing the interdependence between variables, by allowing readers / public to make predictions about the results. The practical uses of line graphs allow the language instructor to design activities practising a series of language items such as: language for describing things, language for comparison, language for predictions, collocations, describing trends etc.

2. Tables are used when the technical message is restricted to mainly numbers and they are efficient means of presenting numerical data. Their main advantage is the rapid access to information and comparison of elements. In the language class, the description of tables mainly involves such linguistic categories as comparison of adjectives, describing specifications (height, depth, length, weight) and physical characteristics.

Language regarding table elements, such as: "rows", "columns", "column heading", "row heading", "column or row subheading" may be acquired, practiced and produced in a variety of activities. Also, tables may be used in the language class as a means of practising language functions as comparing and contrasting trends/phenomena/objects.

3. Diagrams are a type of technical drawing used to define in a clear manner different engineering items. They are meant to communicate characteristics and special features of different engineering mechanisms, devices, systems and processes by using a universal system of symbols that indicate different engineering parts.

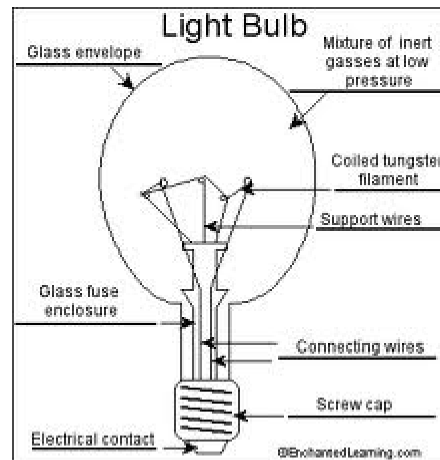


Figure 4: Example of diagram. Source: http://www.nomenclaturo.com/electric-electricity

Diagrams are highly productive aids in teaching English for Engineering students, for a variety of purposes. They are extremely versatile in terms of the variety of language elements which can be practiced while using them, from specific technical vocabulary to grammatical categories and a diversity of language functions. They can be used to describe processes and phenomena, to describe change, to explain instructions and work operations, to refer to product specifications and compare measures. The choice of diagrams should reflect students' professional interest and should activate vocabulary and knowledge in students' native language so as to create motivation and facilitate learning.

Language activities which can be implemented in the English for engineering class should start from basic tasks such as labeling the parts of a graph/table/diagram to more complex requirements such as interpreting figures and comparing trends in written form. An example of a basic task would be the following: students are given handouts containing a visual element (graph, table, diagram or of another type) whose parts are not labeled. They have to select from a series of parts and correctly label each element on their handout. Some typical examples of parts may include the following terms: "caption", "horizontal axis", "vertical axis", "rows", "columns", "column heading", "row heading", "column or row subheading" etc.

Once the specific terminology has been acquired, another possible activity may aim to check students' understanding of the visual information. Students are presented with different types of visuals followed by a series of both true and false statements related to them. The statements may refer to describing trends or proportions in a graph or to percentages and sizes from a table as well as to process sequences illustrated in a diagram. Students will have to prove correct understanding of the visual by deciding whether the statements are true or false.

An example of intermediate-level activity is a sample of guided writing. Students are required to fill in a text describing the information contained in a graph/table/diagram either by selecting from a choice of items (multiple choice) or by choosing a word which best fits the space (cloze exercise).

For more advanced levels, language instructors may design free writing activities with an input material under the form of visual elements. In recognition of the practical importance of this type of language learning activities, they are currently included as requirements for passing popular language certification examinations such as IELTS. These tests include an information transfer task in relation to the factual content of various visual elements (most commonly tables, graphs or diagrams). Students may be asked to describe information given in different visual inputs, describe a process shown in a diagram or compare statistical figures or trends. The language instructor can use an increasingly wider selection of resources providing different types of exercises which prepare students to pass language tests and expand their knowledge in terms of describing visual elements.

The language which is generally the focus of such activities refers to the words and phrases used when describing the information contained in these visuals. The typical information included on visuals usually refers to a series of categories such as: age (how old), weight (how heavy), height (how tall), date (which day, month, year, etc.), time (how much time is required), length (how long), width (how wide), degrees (how hot or cold), percentage, number, duration (length of time required).

There are various specific purposes for using visuals, each of them having specific vocabulary with which the students should become familiar.

Here is a selection of the most common ones, together with some vocabulary which may form the objective of activities in the language class:

- Describing positive trends: to climb – a climb, to ascend – an ascent, to rise- a rise, to improve – an improvement, to recover – a recovery, to increase – an increase, an upward trend, to peak – a peak, to go up.
- Describing negative trends: to fall – a fall, to decline – a decline, to worsen – a slip, to decrease- a decrease, to drop – a drop, a downward trend, to go down.
- Predicting future change: to project –projection, to forecast – forecast, to predict – prediction.
- Describing constancy: to level out, to remain stable, to remain steady, to stay constant, to maintain the same level.
- Describing the size and speed of the trend: dramatic – dramatically, sharp – sharply, huge – hugely, enormous – enormously, steep – steeply, substantial – substantially, considerable – considerably, significant – significantly, marked – markedly, moderate – moderately, slight – slightly, minimal – minimally, rapid – rapidly, sudden – suddenly, steady – steadily, gradual – gradually, slow – slowly.

Teaching English with a Purpose – apart from the general purpose of knowing the language – implies the acknowledgment by the teacher of the particularities of certain types of discourses. When the context is technical English, perhaps more than in the case of other specialized discourses, one can never neglect the importance of visual elements. Using them as a basic material of the teaching process, introducing language structures via specific engineering visuals is likely to increase student motivation, fostering student participation and involvement and increasing the chances of a successful language acquisition process.

Bibliography

1. Anderson, Paul. Technical Communication: a Reader-Centered Approach, 4th ed. Forth Worth: Harcourt Brace, 1999, p7.
2. Cherry, Colin. On Human Communication. MIT: Cambridge, 1978, ISBN: 9780262030656
3. Visual Rhetoric Overview. Purdue Online Writing Lab. https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/691/01/ Retrieved 2017-02-13.
4. http://www.ieltshelpnow.com/academic_writing_test_1.html. Retrieved 2017-02-13
5. http://www.eslflow.com/describinggraphstables.html. Retrieved 2017-02-13
6. http://esl.about.com/od/businessmeetings/a/Language-Of-Graphs-And-Charts.htm. Retrieved 2017-02-13

CARNIVALESQUE DAZZLE IN *WISE CHILDREN*

Eliza Claudia FILIMON[1]

Abstract

This study focuses on the spirit of the carnivalesque, which permeates Angela Carter's last novel. Although carnival is problematic to women with its male-dominated tendency and inherent limits, it is employed as a major form for subversion in *Wise Children*, a novel structured in five chapters, in a self-conscious nod to its dramatic source.

Keywords: carnival, high/low culture, mask, performance, subversion

Theatre and performance represent a means of cultural encounter, in which the shift from comedy to tragedy occurs in different styles and registers, in view of helping us to acknowledge that the past is filtered through clashing discourses, whose values we should question before we adopt. Angela Carter stressed the significance of Shakespeare's theatre in many interviews, aiming to reclaim him from what she regarded as the confines of high culture, as well as stressing the various ways in which alternative ages and cultures have adapted his work:

> "The extraordinary thing about English literature is that actually our greatest writer is the intellectual equivalent of bubblegum, but can make a 12 year-old cry, can foment revolutions in Africa, can be translated into Japanese and leave not a dry eye in the house." (Sage, 1994:187)

She pays homage to him in her last novel, *Wise* Children, where he becomes the symbol of capital with his presence on "not just any old bank note but on a high denomination one" (Carter, 1992:191), and, above all, the subject of interpretation in music-hall, vaudeville, television, advertising and Hollywood productions.

The themes of style and theatricality flood Carter's fictions. In *Rabelais and His World*, Bakhtin states that carnival is an event that liberates participants from social restraints, and stresses the materiality of the body by celebrating a grotesque image. Carnivalesque writing is that which "has taken the carnival spirit into itself and thus reproduces, within its own structures and by its own practice, the characteristic inversions, parodies, and discrownings of carnival proper" (Dentith, 1995:65). The issue women have against the model outlined by Bakhtin, is that carnival is well-suited to masculinity but ill- fitting to femininity. Owing to the masquerading nature of femininity, in Carter's view "to be a woman is to be in drag" (Sage, 1994:304), so women are already impersonating in the 'real' world. The idea of transgressive carnival which seems to presuppose "a monistic world" (Webb, 1994:304) as its base, is incompatible with the decentred experience of the female gender performance.

[1] Asisstant Prof. PhD., University of the West, Timișoara

In a Cockney narrative voice, Dora Chance joins the carnival of pleasure. In view of Dora's cautioning against the limits of carnival, Linden Peach reads Dora's narrative voice mainly from the "down stage position" of the "Renaissance stage bastard" (Peach, 1998:152), emphasizing the theatrical element as the primary writing position in Carter's late fictions:

> "If there is a single position from which Carter writes in *Wise Children*, it is not the carnivalesque*per se* but the theatre. …she appears to write from the theatre conceived as a location of illegitimate power, pursuing the creative possibilities in the way in which in the Renaissance 'illegitimacy' and 'theatre' were often linked. From this vantage point of view, she is able to explore different sites of illegitimate power associated with the theatre, such as the carnivalesque, the mask, the brothel, and the social margins. Indeed, the source of the carnivalesque element in *Nights at the Circus* and *Wise Children* was undoubtedly Shakespeare rather than Bakhtin…" (Peach, 1998:145)

The source of Carter's carnivalesque is seen as Shakespearean, for the combination of both "the solemn canonical words and the vernacular counterparts" in his plays is also pursued in *Wise Children*: "the interest in the coexistence of two strands – the solemn and the carnivalesque – mirrors the coexistence of the illegitimate with the legitimate" (Peach, 1998:148).

The bastard daughters' story of *Wise Children* is an allegory of how women appropriate the male-centered cultural legacy and find a language to speak their experiences. The result is given a deliberately parodic kitsch effect by Carter with the hybridization of high cultural forms with the popular ones. She also examines the relationship the carnival daughters have with their paternal culture. The figure of Shakespeare as the supreme metaphor for English culture is used to illustrate the tragicomic game of attraction and oppression played by daughters and sons.

Female desire inspires the daughters to participate in the father's carnival and also releases the daughter from the tragic grip of a history troubled by problematic fatherhood. In order to assign meaning to herself, outside the male structure, the woman has to look for a new basis for personal identification. Being other in a group that is already marginal becomes a means of self-identification. In *Wise Children* the pairs of identical twins are a key method the female characters exploit to insure the blurring of the self.Once the differences are covered, they have the power to direct the course of events.

The mistaken identities, the inversions and the twists that follow as the twins and their metaphorical equivalents, become better defined in the story, give way to chaos and laughter and spice up the carnivalesque elements of the novel.

> "We're stuck in the period at which we peaked.… All women do. We'd feel mutilated if you made us wipe off our Joan Crawford mouths.... We always make an effort. We paint an inch thick. We put on our faces before we come down to breakfast...." (Carter,1992:5-6).:

Carter deeply alters the definition of woman by distancing her central female characters from the standard roles and stereotypes, especially marriage and motherhood.

On a closer examination, the carnivalesque space Dora presents in her narrative is more a feminist parody than an inheritance of the patriarchal carnival of Shakespeare. In Shakespeare's theatre, the comic low is placed alongside the legitimate but it ends up in being reabsorbed into the patriarchal order. Dora's 'vulgar' narrative voice moves the story on mimicking the tones of high culture. Prospero initiates a wind to disrupt the illegitimate order and re-establish the legitimate one, whereas in Dora's narrative the tempest invoked by Peregrine brings no real change without her intervention.

Dora has absolutely no reverence for the more exalted characters in the novel. The Lady Atlanta Hazard, first wife to Dora's father, Melchior, becomes "Wheelchair" after her daughters try to kill her. And even when she is at her height of beauty and glory, Dora describes her as "a fair-haired lady with a sheep's profile," (Carter, 1992:56) and "a sheep in a tiara" (Carter, 1992:70).

Saskia and Imogen are also described as resembling "sheep with bright red fleece" (Carter, 1992:74). Dora bluntly refuses to pay homage to her social "superiors", and is more inclined towards taking off their masks: " 'The lovely Hazard girls', they used to call them. Huh. Lovely is as lovely does; if they looked like what they behave like, they'd frighten little children," (Carter, 1992:7).

She is always ready to laugh at the absurd, no matter how elaborate its disguise. In her eyes and consequently in the story, social class divisions make no sense. She brings out everybody's flaws, including hers, backed up by shame and few regrets.

Dora's subversion can be analyzed in two stages, first in her youth and later in her old age. When she was young, she seemed engrossed in performing the sexy dancer role; when she grew old, she learned to see things as Grandma Chance did, coming to the conclusion that "nothing is a matter of life and death except life and death" (Carter,1992:215). Her illegitimate, old-hag position gives her a vantage point to see through the theatricality of the tragic pose of the failed father figures.

Sharing the same popular cultural space as Shakespeare's, the Chance sisters inherit its comic subversion with a sense of alienation. But in this ambiguous state of both inheriting and disinheritance, the overlapping paternal and maternal strands in the family tradition complicate the situation. The family history, reconstructed by Dora, can be traced back to their Victorian grandparents on the paternal side, Ranulph and Estella Hazard, the two most distinguished Shakespearean players of their generation. Their acting career, beginning from the mid-nineteenth century, spans the period of the rise and fall of the British empire. The grandparents represent two distinct performing traditions which sum up Carter's observation of sexual subjects as masqueraders. One totally identified with the sexual role he/she plays, the other, seeing through the 'make-believe' of the act, played it with laughter.

In the family's theatrical tradition, the maternal Estella stands for the subversive laughter whereas the paternal Ranulph, wearing the mask of the tragic hero, is unable to take it off. "Shakespeare was a kind of god for him' and he thinks, as Dora notes, 'the whole of human life was there" (Carter, 1992:14). His belief in Shakespeare is so intense

that the dramatic personas he had played on stage became more real than real life to him while he became a live puppet of them. The tragic scenarios run so deep in his character that they eventually substitute for his life-story.

In contrast, his wife Estella could not help but "giggle" (Carter, 1992:14) during the tragic scenes, a comic indication of her seeing through its theatrical sense. Ranulph plays heroic, patriarchal roles, while Estella is a gender performer. She can play Hamlet as well as Cordelia. They make up contradictory lines of life as performance in the family's theatrical tradition.

Dora is not the sole female carnival player in the novel. Nora, Daisy Duck (the Hollywood sex star) and Estella feature significantly in the show. If we take their play collectively, we can find a linking point in their separate acts, as they all play out a daughter's transgression against patriarchal rule. The female subversion of the male carnival takes the form of tragedy turned into farce and bawdy. Estella gives her Lear a paper crown to mark his display of royal dignity. Dora, Nora and Daisy Duck share a common symbol for their transgressions – Melchior's Shakespearean casket. It is a container made in the shape of the playwright's bald head, filled with the sacred earth from Stradford-upon Avon, completely fouled by Daisy's cat, which uses it as a piss-pot. As the Shakespearean pot becomes an empty container, Dora and Nora fill it with Hollywood dirt at Melchior's opening ceremony of his film adaptation of *A Midsummer Night's Dream*. The episode is farcical, pointing out the vulgarization of high art by mass culture, while implying a female satire on the worship of the father figure, Shakespeare.

Dora's reconstruction of the family history in terms of the paternal/maternal, tragic/comic theatricality is a cultural allegory. If in the theatrical family the patriarchal tradition has always been the dominant one, there is a subversive force of boundary-crossing in the figure of Estella, the irrepressible wife murdered by Ranulph. The two directions pass on to their twin sons Melchior and Peregrine, with Melchior continuing his father's tradition, Peregrine the mother's celebration of life as carnival. Following his father's faith in the transcendent greatness of Shakespeare worshipped beyond categories of gender, class and race, Melchior dedicates his life to impersonating Shakespeare's heroes. His identity, like that of his father, is occupied by the theatre's royal figures. In contrast to Melchior's "all for art" Peregrine is "out for fun", "a holy terror and couldn't keep a straight face, just like his mother" (Carter,1992: 22).

Another difference also sets the two brothers apart. Different from Melchior's princely charm, Peregrine is endowed with a charm of "pulp romance" (Carter,1992: 30) which links him to pop culture. He also continues his mother's talent for sexual transgression and celebration of light comedy in defiance of the tragic hero's death. He is a magician who can summon doves out of handkerchiefs (Carter,1992:31), make a full set of china and cutlery disappear after an afternoon picnic (Carter,1992:62), snatch a couple of cream buns from Grandma Chance's cleavage (Carter,1992:73) or, best of all, extract a scarlet macaw from Melchior's tights.

Perry is like a travelling carnival, turning sudden disappearances into an art. When he finally reappears, he brings fun and revelry with him. It is he who first introduces Dora and Nora, at an early age, to the magic of the phonograph, and the joy of song and dance (Carter, 1992:33). Yet, beyond his conjuring talents and his ability to raise the spirits of those around him into a celebratory state, events themselves often take up an aura of magic when Perry comes to visit. On one occasion, Perry suggests that they dance: "As I remember it, a band struck up out of nowhere.... Or perhaps it was Perry on his harmonica, all the time, who provided the music, so that we could dance for him"(Carter,1992:68). Later, even stranger things ensue:

> "Peregrine spread his arms as wide as wings and gathered up the orphan girls, pressed us so close we crushed against his waistcoat, bruising our cheeks on his braces' buttons. Or perhaps he slipped one of us in each pocket of his jacket. Or he crushed us far inside his shirt, against his soft, warm belly, to be sustained by the thumping comfort of his heart. And then, hup! he did a back-flip out of the window with us, saving us" (Carter,1992:72).

He is monumental – "the size of a warehouse, bigger, the size of a tower block" (Carter, 1992:206) and as far as he's concerned "life's a carnival'"(Carter,1992:222). As Dora says, he is "always the lucky one, our Peregrine, even in his memories, which [a]re full of laughter and dancing; he always remember[s] the good times" (Carter,1992:18).

Peregrine is apparently presented as the embodiment of male-dominated carnival, but he is also a key figure in showing Dora the fantastic exchange between illusion and reality. He is not the only carnival player, and, more importantly, he is unable to transgress his own sexual role. Dora is the one playing the tigress to seduce him on his centenary birthday as she is the other key carnival player. If carnival is a site of the cultural low subverting the high, the illegitimate other overthrowing the legitimate center, then Dora's position is closer to the carnivalesque than Peregrine's. He may be the male force mocking patriarchal authority, making his father Melchior jump for the paper crown, but it is Dora who subverts the male carnival as she joins the game.

Carter's critique of the imperialist use of Shakespeare appears in Dora's satirical narration of the Hazard family's ambition to tour and enlighten the world with the Bard's words. The satire is directed at the national cult, not at the dramatist, and Carter's message is that the spreading of the Bard's words has become a family mission paralleling the British imperialistic enterprise. From the novel's feminist point of view, the Hazard's dream of spreading the 'seeds' to the world indicates a patriarchal desire to Anglicize the globe or educate it with great Shakespearean heroes.

Dora and Nora's rise to fame includes their participation in *What? You Will?*, a musical revue with crazy numbers, such as the Hamlet sketch, where the twins, dressed as bellhops, question whether a package should be delivered "2b or not 2b". The dazzling collection of sketches mentioned addsto the allure of the production whose title is punctuated differently for virtually each usage in the novel.

Secondly, the twins play Peaseblossom and Mustardseedin *The Dream*, a full-fledged, classical-Hollywood production of *A Midsummer Night's Dream*, rife with a water

ballet, "kaleidoscope effects", a cascade, all the requisite aspects to turn the work from classical to kitsch. The film is an extravagant example of a shameless commodification of Shakespeare, as Dora's regretful voice suggests:

"What I missed most was illusion. That wood near Athens was too, too solid for me […] there wasn't the merest whiff about the kind of magic that comes when the theatre darkens, the bottom of the curtain glows." (Carter, 1992:125)

All the Shakespearean-style villainy, comic relief and intricate plot elements are revised and re-enacted and they shape a new story, whose love triangles off set literally blow up the production.

The ultimate carnival transgression Dora commits is her and Nora's dressing themselves up as their seventeen-year-old selves when they are seventy-five. They appear at their father's centenary party as female impersonators inviting and defying the public gaze:"we painted the faces that we always used to have on to the faces we have now. From a distance of thirty feet with the light behind us, we looked, at first glance, just like the girl who danced with the Prince of Wales" (Carter, 1992:192).

Nora's remark shows how femininity and masculinity are both theatrical performance, as well as the anxiety that lies behind the play: "'It's Every woman's tragedy that, after a certain age, she looks like a female impersonator,'" and it is "Every man's tragedy" that "'*he* doesn't'" (ibid.).The theatre becomes thus the Lacanian 'scopic field', in which the subject performs for the public gaze. Dora has sex in the father's bedroom, Grandama goes naked in the boarding house, Melchior invokes his father's role.

No matter how problematic the theatrical tradition is, what the Chance sisters have inherited from their paternal line falls within the popular cultural realm to which Gorgeous George belongs. The site they inhabit is, however, a female one. The power is shown through their legs, linking them to their grandmother, Estella: "'We've got the legs from her', Dora asserted" (Carter, 1992:12) and to her carnival power.

The maternal, the low-cultural and the illegitimate are three equal terms in the high cultural realm. In the modernist imagination, female performative art, be it dancing, singing, sewing or cooking, was considered unoriginal. On the other hand, the figure of woman is elevated to the status of the muse, inspiring male artists. This paradoxical approach is exemplified in Dora's relationship with the depressed playwright Irish, a writer whose talent is crippled by his involvement with the Hollywood industry. Coming to him as a muse who made the world look "like a benediction" (Carter, 1992:120) to him, Dora represents a split image of femininity. She both inspires his writing, the *Hollywood Elegies*, and emerges as a "vulgar", "painted harlot" from his stories. To him, Dora illustrates vulgar mass culture, the Hollywood he "loved to hate". Although Dora's "vulgarity" needs Irish's "philanthropic" (Carter, 1992:13) education in order to find a language and tell her story, she does not allow his vision to substitute for hers. "That California sunshine", portrayed as "insincere" by Irish, is regarded by Dora as "the most democratic thing" (Carter, 1992:121) shining on everyone.

Dora and Nora, the two perfect dolls on stage, seem absorbed by the forces of mass culture, hitting rock bottom as *Nudes* in vaudeville. They are however able to counter the power of mass culture to objectify their body, and the disdain high art has for their art, with the help of Grandma Chance's lesson in survival "Hope for the best, expect the worst" (Carter,1992:168). Whether treated as the inferior other or as the inspirational muse, Dora and Nora choose the vulgar comedy of love, measured in number of lovers, to resist the tragedy of love and death. Music-hall dancing becomes a manifestation of sexual and cultural assertion.

While this type of manhood loses its appeal, the carnivalesque type Peregrine embodies maintains its transgressive power. The carnival side of Shakespeare is, in my opinion, what fascinates Carter, a fascination voiced through Dora as narrator.

Dora allows her vision of events to slip even further from the bonds of realism and shift into a magical realist perspective. Anything can, and does happen. And so it is that during the party following the filming of the movie *The Dream*, the set of the Athenian wood can be transformed:

> "The tin roof over our head seemed to have cracked open and disappeared, somehow, because there was a real, black sky above us... And I no longer remember that set as a set, but as a real wood, dangerous, uncomfortable, with real, steel spines on the conkers and thorns on the bushes, but looking as if it were unreal and painted, and the bewildering moonlight spilled like milk in this wood, as if Hollywood were the name of the enchanted forest where you lose yourself and find yourself, again; the wood that changes you; the wood where you go mad; the wood where the shadows live longer than you do." (Carter, 1992:157-8)

Here, we catch a glimpse of the ambivalence of the carnivalesque since the magical aspects of the revelry are also reminders of mortality. The celebration of life may be ongoing, but the individuals are transient. The carnivalesque celebrates the cycle of birth, life, death and transformation, drawing our attention to mortality at the same time.

The revelry of the carnivalesque displays its darker side as well. This darker side is as intriguing an aspect as the brighter one, and it fuels the excitement of the protagonists (Danow,1995). The climax of all the wild, surreal celebrations can be found at the end of the novel, during Melchior's 100th birthday celebration, a party jazzed up with monumental laughter. There are shadows of death and betrayal, but also relief, once the reports of both Perry and Tiffany's deaths are invalidated.

The heterogeneous collection of characters in *Wise Children* marks the novel as carnivalesque, a site of grotesque realism that, in Bakhtin's words, "discloses the potentiality of an entirely different world" (1984:48). Dora adopts a comic vision on life, although the tragedy of the two sisters pondering on a childless old age is evident. But she fights off the tragic sense with a comic mask "I refuse point-blank to play in tragedy" (Carter, 1992:154). Three-month old twins, "brown as [...] quail[s], round as [...] egg[s]" (Carter, 1992:226), are presented to Dora and Nora, courtesy of Perry, so that the novel

ends with the marvellous, utterly carnivalesque image of the laughing hags, serenading their new babies as they head toward their home on Bard Road.

References

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World.* Helene Iswolsky (trans.). Bloomington.

Carter, Angela. 1992. *Wise Children* (1991). London: Vintage.

Dentith, Simon.1995. *Parody*. London: Routledge.

Peach, Linden. 1998. *Angela Carter.* Basingstoke: Macmillan.

Sage, Lorna. 1994. *Angela Carter.* Plymouth: Northcote House.

Webb, Kate. 1994. 'Seriously funny: *Wise Children*' in *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter.* Ed. Sage Lorna. London: Virago. 279-308.

ÎNTRE BINE ŞI RĂU: MOTIVUL ORBIRII ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

Between Good and Evil: the reason for blindness in Romanian fairytale

Costel CIOANCĂ[1]

Abstract

Refined psychological mechanism, blindness (from certain situations mythological to the daily life of some literary work) refers immediate and direct to the *body transcended.* The changes which the body deprived of sight is obliged to pass and the ways of trying to stay alive and connected, could not fail to weigh the psycho-cultural and traditional culture. Throughout this study, I tried to capture this psycho-cultural scenarios given by someone blindness. With the primary attitudes of someone evil (a very close relative) who does not hesitate to blind someone for one reason or another. With the emotional internalization also generated by a new state body. With projections and symbolic cultural behaviors associated with such mitem. I tried, more than phenomenological hermeneutic, to capture also the condition non-moral (in)decency of humanity who does not hesitate to make them one's moral injustice. From the enclosed space of pathology (pure), I tried to distinguish and emphasize the size of the symbolic value that a community such as traditional Romanian, both generating and consuming fairytale, attaches a divine intervention on someone unjustly blinded.
Surely a possible cure to the *fantastic epic*, impossible in the *real*…

Keywords: *Romanian fantastic tale; blindness; objective reality; symbolic dimension; imaginary.*

Cecitatea sau absenţa vederii[2], fără a avea câtuşi de puţin o dimensiune eleatică[3], a fost privită de-a lungul timpului nu doar ca o infirmitate fizică, condiţionantă şi supusă unor restricţii sau prejudecăţi sociale[4], ci şi ca un (oportun) mijloc de reconstruire şi reconstituire a Sinelui persoanei afectate de orbire. Dovadă pot sta, pentru această aserţiune, o serie de producte culturale care au postulat sau marşat pe dimensiunea iniţiatic-mitică a orbirii, despre care voi vorbi imediat. Până atunci însă, mi se pare

[1] PhD, Scientific and Cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy, Bucharest.

[2] „Absenţă a vederii datorită unor leziuni ale mediilor transparente oculare, ale retinei, ale căilor nervoase sau ale centrilor vederii; ablepsie, orbire. ◊ *Cecitate psihică* = pierdere a capacităţii de recunoaştere a obiectelor cu ajutorul văzului. *Cecitate verbală* = pierdere a capacităţii de a citi sau de a înţelege sensul limbajului scris; alexie. *Cecitate nocturnă* = hemeralopie. – Din fr. cécité, lat. caecitas, -atis." (DEX 2009).

[3] Este vorba de şcoala filosofică presocratică din Eleea (sudul Italiei, aproape de Neapole), înfiinţată (de Parmenide ori de Xenofan din Colofon) la începutul secolul V î.e.n, prin care se susţinea unitatea, imobilitatea şi imuabilitatea Existenţei (*to einai*), considerând iluzorie multiplicitatea, mişcarea şi devenirea. Dintre reprezentanţii de seamă ai şcolii eleate, amintesc pe Zenon din Eleea, Melissos din Samos (Pentru detalii, vezi Vlăduţescu 1998).

[4] Pentru documentarea (dimensiunii patologice a) acestui studiu, am consultat o serie de referinţe medicale şi psihologice de specialitate care, într-un discurs epistemic tip politically correct nici măcar nu mai folosesc termenii consacraţi (*blindness, cecity*), ci unul post-modernist, menit să re-integreze social-structural, funcţional şi/sau valoric persoana afectată, respectiv *visual impairment* (Vezi spre exemplu, https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_impairment, accesat la 27.11.2016)... La polul opus, trebuie amintit un fapt istoric care a generat, în timp şi într-o colectivitate dată, un proverb despre nefasta *închidere corporală* într-un loc consacrat (deopotrivă medical şi spiritual) a celor suferind de orbire: „*Câţi orbi şi şchiopi, la Sfântul Pantelimon*" (vezi Vintilă-Ghiţulescu 2015, p. 389).

obligatoriu de subliniat cadrul şi discursul epistemic în care am încercat, de-a lungul prezentelor rânduri, să prezint şi să analizez situaţiile de orbire decelate la nivelul epicului fantast de basm românesc. Am pornit, în mod firesc, de la situaţiile mitologice cu persoane sau zeităţi suferind de orbire, valoarea de mitem a acestor situaţii fiind evidentă.[5] Ca atare, ţinând cont de *motivul* care a dus la orbirea acestor personaje mitice şi de *modificările interioare* survenite ca urmare a pierderii vederii, am încercat să structurez analiza mea fenomenologică pe motivul orbirii din basmul fantastic românesc având în vedere câţiva factori instrumental-operaţionali. Anume: este orbirea cuiva un *instrument epic/act formal* prin care se încearcă instituirea unui *model moral*? Care este *semnificaţia* şi *valoarea* unui asemenea moment al orbirii cuiva?

Premise socio-culturale asupra *drumului închis* al ochilor…

Separarea cuiva de lume şi ceilalţi prin pierderea vederii, cu posturile corporale şi modificările interioare adiacente, au fost subiecte abordate des de creatori.[6] *Moiridios* sau destinul nefericit dat de noua stare fizică prin pierderea vederii are la bază, conform unora, fapte şi/sau atitudini eminamente umane: „*Orbirea este o pedeapsă aplicată oamenilor de către zei, pentru greşelile lor şi pentru curiozitatea excesivă (Teresias e orbit de Athena pentru că o vede scăldându-se), dar şi un supliciu aplicat învinşilor de către învingători*"[7] Dar, unele situaţii istoric-documentate sunt de-o ambiguitate exasperantă (cum este motivul pentru care sciţii îşi orbeau scalvii[8]), după cum, la nivel mitologic, avem şi zeităţi care sunt oarbe sau orbite de divinităţi superioare[9], unele jucând rol major în anumite misterii[10], ceea ce subliniază, o dată în plus, greutatea simbolică a acestei stări patologice. Tot în zona mitologică avem alte câteva cazuri cunoscute de orbi/orbire: *Tiresias*, celebrul proroc „orb şi ghicitor", asupra căruia voi reveni imediat dată fiind bogăţia de producte culturale inspirate de situaţia sa; *Oedip*, cel care se automutilează prin scoarterea ochilor după consumarea dramei sale (uciderea din greşeală a propriului tată, Laios, rege în Theba, precum şi căsătoria incestuoasă cu propria sa mamă, Iocasta); *Phineus*, profetul orb al mitologiei greceşti care, instigat de cea de-a doua soţie, i-a orbit pe fiii lui din prima căsătorie, cu

---

[5] Recent, un studiu de mitanaliză semnat Georgia Petridou a fost dedicat tocmai privirii/orbirii iniţiatice pe care o practicau unele zeităţi ale mitologiei clasice (Petridou 2016).

[6] Emblematic pentru chirurgicala fineţe emoţional-afectivă cu care este descris un astfel de proces al pierderii (treptat-progresive a) vederii, este eseul *Orbirea* al lui Jorge Luis Borges… (A se vedea http://revistaramuri.ro/index.php?id=476&editie=24, accesat la 02.12.2016).

[7] Evseev 1994, p. 34.

[8] Vezi la Herodot 1961, 1, 4, II.

[9] În mitologia finlandeză avem o zeiţă, *Loviatar*, sora oarbă a lui Tuoni, zeul morţii, zeiţă menţionată în nu mai puţin de 45 de rune ale *Kalevalei*! (Bonser 1928). În mitologia grecească avem situaţia lui *Ploutos*, zeul bogăţiei şi al belşugului: născut din cuplul Demeter-Iasion, reprezentat mereu ca un orb cu o pungă de bani în mână, acesta a fost orbit de către Zeus pentru că îşi distribuise darurile la întâmplare, atât unor oameni buni, cât şi unora răi… (https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Plutus).

[10] *Ploutos*, fiu al zeiţei Demeter, era numit în Misteriile Eleusine „*Copilul Divin*", rolul jucat fiind important după părerea unor autori: „ *We are not surprised to learn that the fruit of her love was Ploutos, „riches". What else could have sprung from the willingness of the grain goddess?*" (Kerenyi 1967, p. 30).

Cleopatra, fiica lui Boreu, motiv pentru care va fi pedepsit de Zeus[11]; *Samson*, cel orbit de filisteni[12]; *Bartimeu*, orbul din Ierihon vindecat de Iisus[13] etc.

Praxisul mitic al orbului/orbirii care permite, ulterior, accederea într-o zonă a înţelegerii suprasensibilului, pare perfect încorporat simbolic şi redat funcţional de *motivul Tiresias*. Acesta va vedea într-o zi, pe muntele Cyllene din Peloponez (ori muntele Cithaeron din Beoţia), doi şerpi copulându-se. Întrebând-o pe Hera, patroana spirituală a acelor locuri, care dintre cei 2 şerpi simte mai multă plăcere şi neprimind un răspuns, a primit din partea zeiţei posibilitatea de a experimenta natura feminină fiind transformat *„vreme de şapte toamne*" într-o femeie. Apoi, în timp ce era femeie, vede aceiaşi doi şerpi şi, lovindu-i, redevine bărbat, fiind chemat şi chestionat de cuplul divin Hera-Zeus care din cei doi parteneri simte plăcerea mai mare. Spunând că partea feminină, îşi va atrage mânia zeiţei care îl va orbi[14]… În alte variante, Tiresias va fi orbit (de către Hera) fie pentru că voia să lovească cu un băţ cei doi şerpi descoperiţi în timpul copulaţiei[15], fie de către Athena Pallas pentru că o surprinde scăldându-se… Oricare ar fi adevărul pentru care a fost orbit, Tiresias a inspirat, de-a lungul timpului, pictori[16], poeţi[17], scriitori[18], muzicieni[19], specialişti pe diferite zone de cercetare[20], ba chiar părinţi[21]…

Dar şi *orbirea* ca situaţie patologică a determinat o serie de atitudini şi reacţii ştiinţific-culturale. Aş aminti aici, pe lângă unel picturi celebre[22], opera literare precum *Lumina ce se stinge* a lui M. Eliade, *Zahei Orbul* a lui V. Voiculescu, *Dumineca orbului* a lui C. Petrescu, *Orbitorul* lui M. Cărtărescu sau recenta reeditare[23] a romanului *Orbirea* a lui E. Canetti, roman în care Kien, savantul închis în turnul de fildeş al impresionantei sale

[11] […]*Aici, pe malul mării, îşi avea casa Fineus Agenoridul, cel ce îndura crâncene chinuri, mai mari decât ale tuturor pământenilor, din pricina harului său profetic cu care îl înzestrase odinioară fiul Latonei; dar el nu se sfiise câtuşi de puţin să dezvăluie oamenilor sfintele hotărâri ale lui Zeus însuşi. De aceea, Zeus i-a hărăzit o bătrâneţe lungă, răpindu-i dulcea lumină a ochilor şi nu-i îngăduia să se înfrupte din nenumăratele bucate pe care mereu le aduceau în casa lui megieşii veniţi să-i afle prezicerile*"… (Apollonios 1992, II, p. 64).

[12] Judecători 16, 20-21.

[13] Marcu 10, 46-52; Luca 18, 35-43.

[14] […]*Luat ca judecător într-o glumeaţă neînţelegere, el întăreşte spusele lui Jupiter. Se spune că Junonei i-a fost necaz mai mult decât cerea pricina neînţelegerii şi a condamnat ochii judecătorului la o eternă noapte. Dar Tatăl atotputernic în locul vederii pierdute – căci nu e îngăduit unui zeu să desfacă cele făcute de alt zeu – i-a dăruit ştiinţa viitorului şi i-a uşurat pedeapsa cu o cinstire*. (Ovidius 1972, III, p.110).

[15] Ovidius 1972, III, p. 110.

[16] Johann Heinrich Füssli are o pictură în tempera numită *Tiresias arătându-i-se lui Odisseu*, datată cca. 1780-1785; Johann Ulrich Kraus are o gravură numită *Tiresias lovind cei doi şerpi cu un băţ*, datată cca. 1690 etc.

[17] Vezi poemul *The Waste Land* al lui T. S. Elliot (Section III, *The Fire Sermon*, unde apare şi Tiresias); G. Apollinaire va scrie o piesă suprarealistă în 1903 (*Les mamelles de Tirésias*), de la care va porni compozitorul Fr. Poulenc şi va scrie, în 1917, o piesă cu acelaşi nume, prezentată pentru prima dată în 1947 la Opera Comică din Paris…

[18] Virgina Woolf va scrie o nuvelă modernistă, *Orlando*, inspirată de viaţa lui Tiresias…

[19] Cf. A. Bland (1981, p. 286), sub numele *Tiresias*, compozitorul Frederick Ashton va crea coregrafia unui balet, pe muzica lui Constant Lambert, prima reprezentaţie fiind în 9 iulie 1951, la Royal Opera House Covent Garden, Londra…

[20] Brisson 1976; Di Rocco 2007; Loraux 1995 etc.

[21] Spre exemplu, Paul Tirésias Augustin Simon Sam (1835-1916), fost preşedinte al Republicii Haiti între 31 martie 1896-12 mai 1902…

[22] *Femeia oarbă*, pictură a lui Diego Velázguez (1599-1660), aflată la Muzeul Naţional din Poznan; *Sensul atingerii,* splendidul tablou al lui Jusepe da Ribera (1591-1652) din colecţia Norton Simon Foundation, Los Angeles, în care este reprezentat un bărbat orb care ţine în mâini un cap din marmură etc.

[23] Elias Canetti, *Orbirea* (Trad. M. Isbăşescu), Ed. Polirom, Iaşi, 2015.

biblioteci, care pare că are viaţa planificată la secundă, manifestă o obsesie bolnăvicioasă – *teama de orbire*… Avem, apoi, pe lângă nume de râuri[24], numeroase filme cu motivul orbirii[25], formaţii, albume sau cântece[26], jocuri[27], dar şi nume pentru diferite descoperiri/situaţii din zona ingineriei şi mecanicii[28]…

Căderea în lume: imaginarul simbolic al *orbirii* din basmul fantastic românesc

Semnificaţia simbolică a lipsei vederii este legată, potrivit unor autori[29], de „beznă, de inconştient, de o infirmitate a trupului, dar şi a sufletului", fiind asociată morţii fizice şi spirituale. Însă pierderea vederii are şi o dimensiune pozitivă: „*cei ce pierd capacitatea de a vedea formele exterioare, fugitive şi înşelătoare, capătă facultatea unei <<vederi interioare>>, devin stăpânii luminii spirituale, ai înţelepciunii bătrânilor, ai clarviziunii supraumane. Vrăjitorii, proorocii, poeţii (Homer), vizionarii sunt adesea orbi*"[30]. De altfel, această organizare interioară aparte, această capacitate de a transcende boala şi această putere de a vedea dincolo de non-vedere (cazul Homer)[31], este atribuită divinităţii:

> […]al mortului din Teba Tiresias,
> prorocul orb şi-ntreg la minte, care,
> deşi e mort, e dat de zâna morţii
> tot firoscos şi înţelept să fie,
> pe când ceilalţi ca nişte umbre zboară.[32]

Imaginarul tradiţional românesc este, şi el, categoric: realităţile şi ipostazele obiectuale trăite de unele persoane cu deficienţe de vedere au dus, cândva-cumva, la ancorarea unor activităţi obişnuite într-o zonă a simbolizării. Astfel, într-o culegere de *Credinţe şi superstiţii româneşti*, se spune în mod explicit că este interzis „să te speli sara pe ochi, că orbeşti".[33] Prin urmare ne putem întreba, în mod firesc, ce anume a făcut ca o funcţie eminamente utilitară (igienică), să capete o dimensiune simbolică precum cea

---

[24] Câte un *Blind River* există în Ontario, în Noua Zeelandă, în Louisiana…

[25] *Zatoichi, Samuraiul orb* (Japonia; regia Takeshi Kitano, 2003); *Blind* (Olanda; regia Tamar van den Dop, 2007); *Blind* (Koreea de Sud, regia Ahn Sang-hoon, 2011); *Blind* (Norvegia, regia Eskil Vogt, 2014) etc.

[26] *Blind Guardian*, formaţie de power metal, înfiinţată la mijlocul anilor 1980 la Krefeld, R.F.G.; *Blind*, album al formaţiei Corrosion of Conformity, 1991; *Blind*, albumul din 1992 al formaţiei The Sundays; *Blind*, cântecul celebru al formaţiei Deep Purple de pe albumul omonim din 1969; *Blind*, Hurts, albumul *Exile*, 2013; *Blind*, Hercules and Love Affair, albumul omonim din 2008 etc.

[27] *Blind poker; Hunting blind* etc.

[28] https://en.wikipedia.org/wiki/Blinding_(cryptography); https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_deconvolution; https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_hole (accesat la 22.noiembrie.2016)

[29] Evseev 1994, p. 34.

[30] *Ibidem*. Vezi şi articolul *„Orb"* la Chevalier, Gheerbrant 2009, p. 653-654.

[31] Aici este de amintit ceea ce spunea traducătoarea ediţiei Pausanias, Maria Marinescu-Himu, despre acest termen (anume „*Homeros*"): *„ar fi un termen comun eolic însemnând „orb" dat ca nume tuturor rapsozilor bătrâni, cu vederea slăbită, purtaţi de mână. Troia se afla în Eolida, unde era firesc să se fi păstrat mai vii vechile povestiri în versuri despre căderea Ilionului. Un ultim <<Homeros>> le-ar fi adunat pe toate, sistematizându-le şi fixându-le în scris, prin secolul al IX-lea î.e.n., aşa cum a făcut – el sau altul, tot un <<Homeros>> - cu Odysseia şi cu Batrachomyomahia*" (Pausanias 1974, I, p. 490, nota 42).

[32] Homer 1959, X, 673-677.

[33] Gorovei 2013, p. 262.

menţionată supra. Şi, fără nici un dubiu, această glisare simbolică este foarte vizibilă la nivelul basmelor fantastice româneşti în care sunt menţionate cazuri de orbire, situând aceste credinţe şi superstiţii în zona *semioticii* sau a *expresiei simbolice*, aşa cum le definise C. G. Jung.[34]

În ordonarea şi evaluarea hermeneutic-conceptuală a motivelor care duc la orbirea cuiva la nivelul basmului fantastic românesc, am ţinut cont, în primul rând, de *structura operatorie* jucată de acest moment la nivelul epicului. Era important de văzut, după părerea mea, care este substratul gândirii arhaice care, fie şi la nivelul imaginarului de basm fantast, a putut documenta situaţii inoportune din punct de vedere social şi psihologic, precum situaţiile în care un erou este orbit, pentru un motiv de-a dreptul stupid uneori!, de către tatăl, fratele sau sora sa. Abia apoi, după această împărţire de ansamblu, am încercat să subliniez şi să reliefez dimensiunea simbolică desprinsă din aceste situaţii concrete de basm. Avem astfel trei mari situaţii, după cum urmează:

A) Orbirea ca rezultat al unor disfuncţii familial-sociale

Lumea basmului fantastic românesc este, deloc surprinzător, şi o lume a imperfectului, a haosului caracteriologic. Extrem de interesante din perspectiva dimensiunii social-culturale pe care o implică, sunt situaţiile de bsme în care orbirea eroului/eroinei este rezultatul unor disfuncţii familial-sociale, care duc către refenţialul mitologic. Astfel, eroina unui basm (*Miofiţa*, colecţia I. Oprişan[35]) este orbită, ca urmare a intrigilor unei slugi căreia fata îi refuzase avansurile erotice, din porunca expresă a tatălui credul; totuşi, pentru că sentinţa tatălui viza şi omorârea fetei, creatorul anonim de basm a intercalat un moment strategic de real în cadrul firului narativ imaginar:

> [..]Ea ce zâce? –N-ar fi bine să iei ochii la căţeaua asta şi inima căţelei asta - s-o tăiem pă asta şi pe mini să mă laş` cu viaţă? –Aoleu, Miofiţa! Cum să te las eu pe tine cu viaţă!? Că tu mâine, poimâine vii acasă şî mă pune pe mine la chinuri grele-mpăratu şi mă trage pe mine la cihuri grele-mpăratu? `Ci: -Ai cuvântu` meu că toată vieaţa mea, toată vieaţa mea, n-am să mai vin acaasă! Dar numai lasă-mă cu viaţă şi pe mine! –Gata, măi Miofiţa! Când să uită la căţea, căţeaua ochii negrii. Ai fetii erau albaştri. Îi cunoştea-mpăratu. –Ce facem, măi Miofiţa, că ochii căţelei sunt negri. Ai tăi sunt albaştri. Când o vedea ochii negri şi ochii tăi albaştri – şi cunoaşte. Sigur că-i cunoaşte-mpăratu. Stă fata pă gânduri, să gândeşte. `Ce: -Sparge căţeaua şi ia-i inima şi scoate şi mie ochii şi lasă-mă oarbă buştean! Atuncea el sparge căţeaua pă burtă, o omoară, îi scoate inima căţelii – dă fapt samănă cu-a omului – da` nu sămăna ochii că erau albaştri ş-ai căţelii negri.. Bagă cuţîtu pă ei, scoate ochii afară. Şi fata fără ochi a trăit, da` a rămas oarbă. Nu mai vedea.[36]

[34] […]*Orice concepţie care explică expresia simbolică drept o analogie sau o descriere prescurtată a unui lucru necunoscut este semiotică. O concepţie care explică expresia simbolică drept cea mai bună formulare a unui lucru relativ necunoscut, care n-ar putea fi prezentat într-un mod mai limpede şi mai semnificativ, este simbolică. O concepţie care explică expresia simbolică drept o circumlocuţie (Umschreibung) voită sau o transpunere (Umgestaltung) a unui lucru cunoscut, este alegorică* (Jung 1940, p. 675, apud Creţu 1980, p. 41).

[35] Oprişan 2006, VI, p. 125-126.

[36] *Ibidem*, p. 125. Tot un împărat, dintr-o invidie care viza *agōn*-ul atletic pe care el, împăratul, nu reuşise să îl treacă cândva, în tinereţea lui şi pe care fiul îl va trece cu uşurinţă, va duce la orbirea propriului fiu şi într-un basm al colecţiei O. Păun, S. Angelescu (1989, p. 8)…

Într-un alt basm al aceleiaşi colecţii (*Copiii în pustietate*), eroul va fi orbit cu un ac „*din ceala care face la gherghefuri*" de sora trădătoare, devenită între timp concubina singurului zmeu cruţat de fratele ei[37]; în fine, sunt eroi care sunt orbiţi de către fraţii lor de sânge pentru motive diverse – neînţelegeri privind împărţirea unor pământuri[38], lăcomie vizând hrana care trebuia împărţită între cei doi fraţi[39] ori pur şi simplu invidie pentru vitejia şi primultimitatea eroului asupra însoţitorilor săi, care nu reuşiseră să facă nimic din ceea ce realizează eroul principal.[40] Derutant prin detaliile semnificative cuprinse, prin procesualitatea gândirii şi obstinaţia acţiunii cu care eroul secundar încearcă să îşi lase orb fratele mai mic, este un basm din colecţia lui Emeric Basiliu Stănescu Arădanul, sugestiv (şi moralizator) numit *Fratele pismătăreţ*. Construit pe acelaşi arhetip dinamic al *umanului* pe care fratele eroului îl pierde dintr-un motiv cel puţin bizar (îşi păcăleşte fratele şi îl condiţionează să renunţe la vedere „*pentru o frântură de pâne*"), şi al *trans-umanului* pe care îl câştigă fratele nedreptăţit, şi acest basm, ca şi cele amintite supra, vorbeşte despre deconstruirea trupului carnal şi re-construirea trupului moral al eroilor vitregiţi de rudele lor de sânge. Cu trupul carnal mutilat de o nedreptate, eroii aceştia îşi pot explora, organiza şi eleva trupul sufletesc, ulterior chiar să îl restaureze fizic (este drept, cu aportul, direct sau indirect, al unor fiinţe superioare conotate mitofolcloric sau canonic, după cum voi arăta ceva mai departe). Nesocotind condiţia umană şi/sau legile conştiinţei, valoarea non-morală a caracterului celui care, pentru un motiv anume, alege să „lase în întuneric" pe altcineva, nu se putea să nu fie taxată de semiotica imagologică a basmelor luate în discuţie; dar, până la momentul concluzionărilor, mi se pare oportun să redau in extenso pasajul care creionează, pas cu pas, arhitectura unui egoism precum cel din basmul sus-amintit:

> […]Însă vicleşugul aceluia care ardea înlăuntrul lui ca într-o spuză, numai aici erupse afară. –Ce? – întrebă el – eu să-ţi dau să mânci din al meu? Ferit-a Dumnezeu! –Aşa e, frate? – răspunse cel mic –dar nu tu ai zis: lasă-mă a mânca pre mine din traista ta şi tu rabdă, apoi tu-i mânca din a mea şi eu voi răbda.Aşa-ţi ţini cuvântul? Aceasta este iubirea frăţească? Dar nu te temi de Dumnezeu, care aude suspinurile drepţilor? –Ei, ce-mi pasă mie - îi aruncă vicleanul încă el făcându-se de către pădure – tu eşti de vină, ce te-ai lăsat să te înşel. –Bine, lasă să fiu eu, treacă, ducă-se ce s-a-ntâmplat, acum numai aceea te rog

[37] […] *Să dăzbracă omu până-n brâu, apleacă capu pe copaie, şi-i pune apă-n cap, caldă, cu săpun. Ş-atâta o făcut zoaie şi spumă la ochi…. Şi-i spune fata: -Mai vezi ceva-n faţa ochilor? –Nu mai văd. –Ei, închide ochii să nu-ţ` intre-n ochi că te ustură! Şi ia un par din ăla de ac, din ceala care face la gherghefuri din astea ş-a-nceput să-l înţepe pe băiat în ochi – când într-unu, când într-altu. –Au! Soră, m-ai lăsat orb! Ea tăcea şi lucra. Nimic nu mai vorbea. După ce-a cutezat ea ş-a crezut că l-a lăsat orb definitiv pă toată viaţa, a-nceput, să spună, atuncea: -Sai, parazmeu, de-l mănâncă! Şi când a sărit parazmeu să-l mănânce, când a dat cu picioru-n pământ, a crăpat casa pe douăşpe locuri. –Să nu sai parazmeu că te mănânc cu totu! El de frică s-a pitit pă nouă scocuri de moară de apă – parazmeu. Ş-atuncea el a plecat cu toiagu-n mână, prin păduri mari*. (Oprişan 2006, VI, p. 276-277).
[38] *S-a judecat odată trei fraţi pentru nişte pământ. Fratelui ălui mic n-a vrut ăilalţi doi să-i dea mâncare până nu şi-o scoate un ochi. Ăla şi-o scos ochiu, dar fraţii i-au spus că-i dă mâncare numai dacă şi i-o scoate şi p-ălălallt. El, de foame, n-a avut încotro. Şi-a scos şi ochiu ălălalt. Când l-au văzut orb: -Ce? Se judecă el cu noi? Nu i-au dat nici mâncare. El a găsit un băţ ş-a plecat d-acolo*. (Nanu 1989, p. 260).
[39] Boer et alii 1975, p. 55-56.
[40] Hasdeu 2000, p. 14.

să-mi dai o frântură de pâne, că stau să pier de foame. -Atâta îți dau, de te vei lăsa să-ți scot un ochi. –Cum? Un ochi pentru o frântură de pâne? Nu ți-a fost rușine a zice aceasta? Cuget că nu, că inima ta e cu mult mai crudă, decât să se înfioare de aceasta, şi de e aşa, atunci aid` vină de mi-l scoate, să ştiu că barem am murit de mâna fratelui meu, iară nu cu ruşine pe uliţe, de foame! Fratele cel mai mare nu întârzie, ci ie cuțitul de pe tureac şi scoate ochiul stâng al fratelui său celui mai mic, apoi i-a dat o frântură mică de pâne. Cel mai mic uită însă durerile când văzu frântura de pâne că se apropie de gura lui cea seacă, uită toată usturoaiele când recugeta la aceea că acum i se stâmpără stomacul său cel lihod. Preste vreo patru oare ajunseră la o pădure mare. Fratele cel mai mare iară se pune mânce, dar celui mai mic nu dă nimic, ce văzând cel mai mic, se roagă frumos de cel mai mare să facă bine a-i da şi lui ceva, că moare de foame de ruşinea lumii. –Dau-ţi îndată o frântură de pâne – îi răspunde cel mai mare –de mă vei lăsa să-ţi scot şi celălalt ochi. Amețit de aceste cuvinte, sta nenorocosul înaintea fratelui său ucigător, carele nu s-a înfiorat a-i scoate şi ochiul drept pentru o frântură de pâne, aşa de subţire, cât şi razele soarelui putură străbate prin ea. Ma ce i mai mult, nici nu l-a povăţuit dacă l-a lipsit de ochi, ci îmbucurându-se că scapă de el, l-a lăsat acolo în pădure şi el s-a cărat ca yrun nebun până ce, după o călătorie de două zile, a ajuns la un împărat la care s-a băgat de cocieş.[41]

B) Fundamentarea unei interdicţii a privirii înapoi: *orbirea*

Interdicţia de a privi înapoi, subiect pe care l-am abordat sistematic şi extins, atât la nivelul miturilor clasice, cât şi la nivelul epicului fantast de basm[42], este legat în mod indisolubil, chiar dacă nu în foarte multe cazuri, şi de motivul orbirii. Cum spuneam în aceste studii menţionate, la nivel hermeneutic *unitatea* acestui subiect luat în discuţie aici şi acum (orbirea ca o consecinţă sau un pandant al *ne- respectării* unui interdict), pare să graviteze, în basmul fantastic românesc, în jurul imperativului *formei* sub care apare menţionat. Altfel spus, tensiunilor psihologice care decurg din enunţarea şi/sau încălcarea (repetată) a interdictului, epicul basmului le-a opus, invariabil, o suită de *consecinţe* care mizau pe funcţiile eminamente fiziologice şi psihologice ale unei astfel de interdicţii. Nu voi relua acum toată problematica discutată în studiile amintite, dar, trebuie să remarc, succinct şi în strânsă legătură cu motivul orbirii, că în majoritatea cazurilor avem situaţii psihologice conflictuale, în care prezenţa sau posibilitatea unei astfel de pedepse (a orbirii prin nerespectarea interdicţiei de a privi înapoi), condiţionează sau paralizează iniţiativa sau acţiunea eroului principal, obligat să respecte interdictul sau să apeleze la un erou secundar pentru executarea unor acţiuni oarecare. Şi aici trebuie vorbit despre *funcţia* (cognitivă, pedagogică, socială) a acestui interdict, funcţie influenţată la nivelul etosului tradiţional, fără doar şi poate, de prezenţa unor exemple mitologice, cu simbolistică de substanţă mitică (cazul soţiei lui Lot, al lui Orfeu, al lui Iason). De altfel, interdicţiile se referă, potrivit specialiştilor, la diferitele variabile care structurează, definesc şi/sau condiţionează buna activitate a unei societăţi (vârstă, sex, clase sociale, statutul

[41] Boer et alii 1975, p. 56-57.

[42] Acest subiect (*Interdicţia de a te uita în urmă în basmul fantastic românesc*, 482 de pagini) a constituit tema tezei de cercetare doctorală, susţinută la Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti, unde poate fi consultată. Legat în mod direct de imaginariile acestei interdicţii, vezi studiile mele din ultimul timp (Cioancă 2014a; 2014b; 2015; 2017).

persoanelor, grade diferite de inițiere religioasă, spaţiu, timp[43]). Traducând în mod concret priorităţi axiologice, pulsiunile şi tensiunile pe care le instituie prezenţa unui asemenea interdict care poate duce la orbirea cuiva, cu funcţia respectivă, dă semnificaţie şi valoare simbolică doar unor principii morale şi norme sociale care, altfel, pot constitui aspecte pur formale ale unei realităţi imagologice cu caracter închis, ocultat (ca în basmul românesc), departe de caracterul deschis, vizibil al miturilor generatoare de sensibilitate şi realitate ontologică (cazurile mitologice amintite). Iar situaţiile descoperite la nivelul epicului fantast de basm, sunt relevante din această perspectivă. Căci, a●em doar situaţii în care eroul, uitându-se înapoi, în ciuda repetatelor menţionări ale fetei zmeoaicei de a nu o face, *„își pierde ochii”* (vederea)[44] , ●situaţii în care, iniţiat de cineva, eroul păstrează interdictul, eschivându-se de a privi înapoi[45], ●ci şi situaţii în care vădeşte o preştiinţă aceea ce s–ar putea întâmpla prin nepăstrarea interdictului:

> [...]A aflat zmeoaica că i-a omorât trei feciori şi trei nurori şi s-au luat după ei c-o falcă-n cer şi cu un-n pământ, să-i prăpădească. Baiatu ce-a făcut? Luasă la el o perie vrăjită, luasă un ulcior cu apă, vrăjât ş-o gresie dă piatră, vrăjâtă. –Bă, fraţâlor, vez` că eu nu mă uit ân urmă, că dacă mă uit ân urmă, îmi ia ochii. Eu sunt blestemat să-mi ia ochii, da` voi uitaţi-vă, că cu voi n-are nimica. Cu mine, are ce are zmeoiaca. Să vă uitaţi în urmă să vedeţ` ce se ridică-n urma noastră: nor negru?... Să ridică, zâce, roşu? Vedeţ` voi![46]

În alte cazuri, pe filierea unor miteme arhicunoscute (vezi *motivul Medusei*, atât de abordat de artişi[47]), orbirea poate surveni ca urmare a privii directe a unui animal teratologic cu puteri deosebite:

> [...]Când pe la jumătatea ei, ce să vezi?, unde-mi venea nene o namilă de balaur cât butia de gros, cu capul zburând pe sus ţinut de două aripi năprasnice şi cu coada târându-se pe pământ de prăpădea tot pe unde trecea el. –Nu te uita în ochii lui, strigă calul, căci îţi ia văzul şi-ţi ameţeşte capul, nici să stai în dreptul duhoarei lui că te otrăveşte, ci stai la stânga lui şi până se întoarce el spre tine retează-i capul.[48]

---

[43] Cl. Rivière oferă (în Rivière 2000, p. 38) câteva astfel de variabile, savantul francez considerând că, „*Într-un context nereligios de etică socială şi politică, interdicţiile constituie reversul negativ al oricărei obligaţii pasive*”, respectarea şi sancţiunea în cazul încălcării lor fiind necesare „*la funcţionarea oricărei instituţii micro-şi macrosociale*” (*Ibidem*, p. 39, cu sublinierea mea, C.C.).

[44] [...]*Văzând zmeoaica că nu-l poate înşela nicidecum, a început a plânge şi a se văita din toate puterile. Lui i s-a făcut milă dacă a auzit-o aşa de tare văitându-se şi s-a uitat îndărăt să vadă ce s-a întâmplat de zbiară aşa de tare. Însă hoaţa de zmeoaică, cum s-a uitat îndărăt, i-a luat ochii şi s-a dus liniştită p-aici încolo către casă.* (Hasdeu 2000, p. 36).

[45] Robea 1986, p. 184, 202. În anumite basme, eschivarea vizează baricadarea eroului într-o cetate/fortăreaţă inexpugnabilă şi, la rugămintea expresă a zmeoaicei, prin găurica făcută în perete „să-ţ` văd şi eu ochișorii tăi”, eroul va introduce un buzdugan înroşit în prealabil în foc, ceea ce va duce la moartea zmeoaicei (Oprişan 2006, VII, p. 161-162; Păun, Angelescu 1989, p. 129-130).

[46] Oprişan 2005, III, p. 95.

[47] Aş aminti aici, pe lângă arta sculpturală (*Perseu cu capul Medusei în mână*, 1554 a lui Benvenuto Cellini, ori cele semnate de A. Canova, marmură, 1801, S. Dali, *Perseus*, bronz), şi tablourile tematice ale unor artişti consacraţi precum L. da Vinci, Caravaggio (1597), P. P. Rubens (1618), G. Bernini (1630), prezenţa acestui smbol al *privirii directe* care încatenează privitorul/duşmanul şi pe unele compoziţii heraldice (vezi steagul Siciliei, emblema oraşului Dohalice din districtul Hradec Králové din Cehia etc.)

[48] Popescu 2010, p. 86.

C) Scenariile inter-personale ale motivului *orbirii* din basmul fantastic românesc

Sunt atestate şi câteva situaţii în care eroul de basm va întâlni, în drumu-i, personaje care sunt oarbe şi pe care, printr-un impresionant şi dezinteresat agōn atletic, va reuşi să le vindece. Cu ochii luaţi, „şi mie şi babii, de nişte hoaţe de zâne din pădurea dă argint”[49], aceşti bătrâni locuind într-un alt tărâm decât cel din care descinde eroul, sunt ei înşişi iniţiaţi, cunoscând şi/sau stăpânind tot felul de obiecte sau animale magice. Lăsaţi orbi de către vecinele lor, zânele, fără a se stipula şi care este motivul acestei orbiri, ei vor fi vindecaţi de către erou prin recuperarea ochilor de la aceste zâne, întotdeauna printr-un act magico-ludic (cântat din fluier→ imobilizarea zânelor → deconspirarea locului şi a metodei prin care moşul şi baba îşi pot recăpăta vederile), despre care voi vorbi imediat, în subcapitolul dedicat terapeuticii motivului orbirii.

D) Tehnici corporale de „*orbire temporară*”

Sigur, la nivelul situaţiilor de orbire decelate în antologiile de basme, toate sunt temporare (recte, *reversibile*) prin intervenţia directă a unei divinităţi conotate canonic sau mitofolcloric, ori prin deconspirarea soluţiei din partea unor personaje conotate malefic. Totuşi, sunt câteva cazuri în care se poate vorbi în mod direct de o „orbire temporară” a eroului, motiv pentru care am ales să vorbesc separat despre acestea. Astfel, într-un basm al colecţiei P. Ugliş-Delapecica (*Ursita*), eroul îşi pierde temporar vederea prin legarea la ochi a sa de către Mama-Mărilor: vrând să îşi consulte Soarta, este trecut pe tărâmul celălalt de către acest personaj spectaculos, Mama-Mărilor, condiţia sine qua non a transportării eroului dincolo de hotarul lumii cunoscute fiind legarea lui la ochi (= orbirea temporară)![50] După aflarea răspunsului solicitat, aceeaşi proocedură a „orbirii temporare” prin legarea ochilor este repetată şi la trecerea în sens invers, dinspre tărâmul celălalt înspre tărâmul cunoscut eroului. Mai mult, probabil parte a unui corpus arhaic de tehnici magic-corporale care puteau anula/limita unele simţuri, avem un alt basm, tot în colecţia P. Ugliş-Delapecica (*Roian, boul năzdrăvan*) unde este dezvăluită şi folosită o vrajă pentru „orbirea temporară”!

> […]Ştiind Roian de planul babii, chemă pe băiat la o parte şi îi spuse aşa: -Smulge trei fire de păr din coama mea şi după ce fata a mâncat şi pune să se odihnească, aruncă peste ea aceste trei fire de păr şi zi aşa: „Lanţ, perişorii mei, peste doi ochi!”[51]

Dreptul de a spera: terapeutica *orbirii* din basmul fantastic românesc. Şi câteva concluzii

Funcţia pragmatică a inserării, în epicul fantast de basm, a unui asemenea motiv iniţiatic precum orbirea, situează fără echivoc acest motiv în sfera onticului. Foarte important de amintit este aici dialogul post-narativ purtat de un colecţionar de basme

[49] Păun, Angelescu 1989, p. 14. Aceeaşi situaţie o întâlnim şi la Creţu 2010, II, p. 69-70.
[50] Ugliş-Delapecica 1968, p. 153.
[51] *Ibidem*, p. 210-211.

fantastice, I. Oprişan, cu un performer orb, N. Burtilă, intrat în moarte clinică şi cu o experienţă interesantă vizând tocmai interdictul de a privi înapoi.[52] Şi mai important document se dovedeşte, pentru înţelegerea etosului folcloric, motivul pentru care acest performer de basme fantastice va orbi: mama sa văzuse şi auzise ceea ce urseau ursitorile pentru acest copil!:

> […]Douăzeci dă ani! Mama le-a văzut şi le-a auzit. Şi la douăzăci dă ani… -Pe cine-a văzut și-a auzit? –Ursătorile care m-a ursat. E ceva pă pământ, dom`le! Şi că o să trăiesc douăj`de ani. Da-n urmă ce-i fi zâs ursătoarea aia mai mică, că: „la etatea dă patru ani să rămâie d-un ochi choir". „La etatea dă șaișpe ani să rămâie șî d-alălalnt!" Să pătimesc atât. „Și să trăiască optă șî doi dă ani". Atâta trăiesc: optă șî doi dă ani.[53]

Lecturarea, fie şi foarte expeditivă!, a acestor basme cu motivul orbirii, consacră un truism: destinul profan al celui care este nedreptăţit şi orbit, prin intervenţia directă sau grija divinităţii va fi trasferat în hierofantic. De reţinut: toate situaţiile de basm în care apare motivul orbirii, **sunt situaţii reversibile,** ceea ce vorbeşte, o dată în plus, despre dinamica gândirii simbolice a omului arhaic, deopotrivă generator şi consumator şi de basm fantastic. În afara rarelor cazuri în care eroul, orbit după încălcarea interdictului de a privi înapoi, îşi recapătă ochii prin stratagemele iubitei sale, fiica celei care îi luase ochii![54], mult mai numeroase sunt cazurile în care terapeutica prin care eroul orbit îşi recapătă vederea implică acţiunea şi/sau ştiinţa vindecării deţinute de o divinitate. Uneori, operaţiunea de redare a vederii este îndeplinită chiar de Dumnezeu, într-o manieră amintind de încarnarea principiului vitalităţii de la începuturile existenţei fiinţei.[55]

Dacă implicarea divinităţii superioare în diferite momente ale vieţii/destinului eroului de basm fantastic românesc este de înţeles, după cum am explicat-o cu alte ocazii[56], interesantă şi inoportună (în raport cu „standarda" acţionare în sens malefic), este situaţia descoperită într-un basm al colecţiei E. B. Stănescu Arădanul, amintit deja (*Fratele pismărăreţ*). Aici, în acest basm, o divinitate mitofolcorică conotată în proporţie covârşitoare malefic, *Muma Pădurii*, nu doar că nu îi pricinuieşte nici un rău eroului orbit de fratele său mai mare şi lăsat în pădure, ci, mai mult, îi tratează rănile ochilor cu ceea ce

---

[52] Oprişan 2005, III, p. 265-268.
[53] *Ibidem*, p. 266.
[54] […]*Fata ei era prefăcută în lac şi a văzut tot ce s-a întâmplat, cum s-a depărtăt zmeoaica, mumă-sa, de aci îndată s-a dat preste cap şi s-a făcut cum a fost. Apoi s-a pus călare pe calul cel cu nouă inimi şi s-a dus pe de altă parte de i-a ieşit înaintea mume-si şi ieşindu-i înainte, s-a dat preste cap şi s-a făcut o fântâniţă cu apă limpede şi rece. Zmeoaica, cum a ajuns la fântâniţă, setoasă de fuga cea mare s-a pus pe foale ca să bea apă. Până ce a băut apă, fata care când a furat ochii văzut că unde i-a pus, a băgat frumos mâna după ei în sân, şi aşa i-a furat*. (Hasdeu 2000, p. 36).
[55] […]*În necazul acesta, Dunca Viteazul numaidecât şi-a adus aminte de cele ce a zis bătrânul cu care s-a întâlnit lângă făgădău, când a plecat mai întâi după fetele împăratului. A băgat mâna în posonar, a scos flueriţa ce i-o dase bătrânul şi a suflat de trei ori în ea şi numaidecât a venit bătrânul acela înaintea lui şi l-a întrebat că ce i s-a întâmplat. Apoi bătrânul acela – care a fost* **Dumnezeu** *– a făcut tină şi i-a lipit iară ochii la loc. Acuma, Dunca Viteazul având vederea cea de mai înainte, a mulţumit bătrânului pentru binefacere şi apoi a luat drumul mai departe* (*Ibidem*, p. 14; sublinierea îmi aparţine, C.C.).
[56] Vezi Cioancă 2015b; 2016b.

ştie ea, redându-i vederea! Cum pasajul este, la nivelul imagologiei tradiționale, extrem de rar prezent şi suculent, îmi permit a-l reda in extenso:

> Iară cel mai mic, ca orb, flămând ca o hală, care de foame cade în turbare, setos, cu un cuvânt în cea mai mişeală stare, aruncat în brațele tuturor nenorocirilor în pădurea aceea sălbatecă ce să ştie face? Plânge, se vaietă cu amar şi pădurea îi răsună vaietele lui. Ah! de ne-am închipui că un astfel de tânăr zace înaintea noastră, uitându-ne la el, a cui inimă nu s-ar îmbrăca în un văl de gele adâncă?... Însă bun e Domnul, ascultă el pre cei direpți, şi de cererea lor e direaptă, îşi revarsă el bunătatea sa pre ei, sau prin un fel de descoperire, sau prin altul, sau prin un mijlocitor, sau prin altul, aşa s-a îndurat şi pre bietul orb: că către înseară auzind o babă – care se zicea mama pădurii – zbierăturile lui, merse către el şi, făcându-i-se milă de el, l-a întrebat de starea lui. Tânărul orb i-a înşirat toate de-mănuntul când, pentru ce, şi prin cine a ajuns în starea aceea mişeală, şi a stârnit în mama pădurii o aşa gele, cât odată l-a luat de acolo şi l-a povățuit în casa sa. Aici i-a dat de mâncat şi de beut numai cât i-a trebuit, **apoi l-a spălat pre ochi cu ceva apă tare, vrăjită (încântată) de ea** şi, fiind tocmai seară, l-a culcat în pat moale. Dimineața, când tânărul s-a sculat, **s-a trezit cu ochi vederoşi ca mai înaine** şi s-a simțit în întreaga sănătate.[57]

Din pasajul citat supra, reiese nu doar subordonarea mitică a acestei ființe a pădurii divinității superioare, canonice, ci şi stăpânirea unei anumite preştiințe a vindecării magice prin intermediul apei descântate de ea. De altfel, această încărcare terapeutic-magică a apei[58] este de regăsit şi în alte basme cu motivul orbirii; fata unui împărat, orbită la porunca tatălui ei şi prin intrigile unei slugi căreia aceasta îi refuzase avansurile sexuale, se va scălda întâmplător într-un baltă cu apă vie, recăpătându-şi vederile[59]; un erou, orbit de frații săi, înnoptează fără să ştie într-o moară frecventată de draci, astfel aflându-şi remediul de vindecare[60]; unui erou orbit de tatăl său, împăratul, îi este deconspirat, de către 3 zâne, modul prin care se poate vindeca de orbire şi poate întineri[61] etc. Terapeutica unei asemenea afecțiuni vizează, la nivelul basmului fantastic, nu doar iluzia imagologică a unei oportune intervenții din partea unor ființe supranaturale care îi redau eroului vederea,

---

[57] Boer et alii 1975, p. 57-58, cu sublinierile mele, C.C..

[58] Am vorbit, pe larg, despre semiotica imagologică a apei din basmul fantastic românesc în Cioancă 2015c.

[59] […]*Acolo a scăpat într-o baltă. În balta asta mare, uite, când a căzut fata-n apă, a rămas fata-n apă. Când să uită ea – cu vederi. Apa n-a fost mare să să-nece, a fost cam de-un metru şi ceva. Cum a căzut cu capu de-acolo, de sus, dă pă muntele ăla, fetei i-a venit vederi. Aia era apă cu leac, apă vie, cum să zâce. Era bună nu numai dă vedere… Şi dă sănătate, şî dă orice*. (Oprişan 2006, VI, p. 126).

[60] […]*Când să mai întrebe şi pe alții, cântă cocoşii. Dracii s-a dus dracului. Orbu era tot în coş. Dimineața, vine moraru. –Ce e, mă, cu tine aici? N-a venit nimeni? –N-a venit, mă…Da` n-oi fi p-aci vun puț, vun lac? -Ba da. Uite-l aici. Şi-i dă poteca. El se duce dibuind şi se spală pe ochi de trei ori şi i-a venit vederili mai bine decât le avusese înainte*. (Nanu 1989, p. 261).

[61] […]*Care acolo unde şădea el, mai dasupra, mai sus, pă mal, era un lac, cu apă, unde venea trei zâne şi să scălda pă lacu ăla. Ce-a zâs o zână? –Ei, fă, surioarelor! Dac-ar şti Petrişor, s-ar nemeri el aici în urma noastră şi ar intra cu capu-n lacu ăsta al-nostru, i-ar veni vederi mai bune după cum le-a avut el. Ş-ar prinde putere mai mult dă n-a ezistat pă fața pământului altu mai puternic dăcât el! El a auzit. După ce-a zis cuvintele astea, zânele a zburat, s-a făcut nevăzute. Iară d-acolo, dân lac, a-nceput să curgă un şuroi dă apă. Şî s-a dus şi el pă şuroiu-ăla dă apă, binişor, binişor, binişor, până a ajuns d-a scăpat cu totu-n lac. El s-a spăimântat şi când s-a ridicat în picioare, s-a ridicat cu o vedere ce n-a ezistat pă pământ, şi cu o vitejie ce n-u s-a pomenit spune pă fața pământului. El atuncea ş-a uitat tot ce-a petrecut în viața lui şi a devenit un băiat dă doişpe ani, atât ce l-a întinerit zânele alea*. (Păun, Angelescu 1989, p. 11).

ci face referire, din când în când, şi la „logica lăuntrică” a etosului tradiţional, cel care reliefează, fundamentează şi/sau ilustrează acordul ideatic al gândirii simbolice în care erau reprezentate anumite realităţi culturale.[62]

Este momentul, cred eu, de a aduce în discuţie şi constanta, deopotrivă semantică şi semiotică, a „orbirii sufleteşti”. Unele studii amintesc, fie şi în treacăt[63], acest aspect al orbirii sufleteşti care îşi găseşte „justificare” teologică într-un dintre predicile lui Iisus: „*Ochiul este lumina trupului. Dacă ochiul tău este curat, tot trupul tău va fi plin de lumină; dar dacă ochiul tău rău, tot trupul tău va fi întunecat. Așa că, dacă lumina care este în tine este întuneric, cât de mari trebuie să fie întunecimile!*”.[64] Pe principiul formatic al acestei afirmaţii, se poate spune că exemplele de „orbire sufletească” sunt nenumărate la nivelul mitologiei veterotestamentare: pentru „orbirea sufletească” şi practici neortodoxe sunt nimicite Sodoma şi Gomora[65]; orbit sufleteşte de intriga Dalilei, Samson va pierde sprijinul divinităţii şi va fi orbit şi fizic[66]; orbit sufleteşte de frumuseţea şi interesul religios şi politic al femeilor/soţiilor de altă etnie va fi până şi Solomon, motiv pentru care divinitatea se va mânia pe el[67], etc. Ce înseamnă, aşadar, această „orbire sufletească”? Este, în spiritul accepţiunii religioase (veterotestamentare), sufleteşti (neotestamenatre), o slăbiune a firii, incapabile să înţeleagă adevărata dimensiune a realităţii, nu doar o abdicare de la principiile moralităţii. De altfel, după vindecarea unui orb din naştere, profetul Iisus le imputa fariseilor tocmai această orbire sufletească, această obtuzitate cognitivă.[68] Tot de o orbire sufletească trebuie vorbit şi în cazul basmelor unde un erou va fi orbit fizic de o rudă apropiată (tată, soră), care, pe baza unor motive subiective, individualiste, susceptibile de non-moralitate (invidie, trădare etc.), vor personaliza spiritul malefic. În sens strict medical, terapeutica are ca scop rezolvarea unei probleme prin acţiuni şi practici specifice. Or, la nivelul basmelor luate în discuţie de-a lungul prezentului studiu, vindecarea survine tot timpul în urma unor acţiuni magice, executate de persoane iniţiate, cu natură spirituală superioară eroului. Deloc întâmplător: la nivelul epicului fantast de basm, scenariile terapeuticii care vizează re-staurarea trupului (carnal şi moral) afectat prin orbirea eroului, sunt rezervate unor astfel de divinităţi conotate canonic sau mitofolcloric (Dumnezeu; zâne; Mama Pădurii etc.) deoarece acestea sunt cele care păstrează, cunosc şi pot reactualiza dimensiunea *moralului*. Semnificaţia simbolică a vindecării miraculoase a celui orbit este evidentă, vorbind despre o *trans-carnalitate* care este posibilă doar cu acordul divinităţii. Sub impactul şi influenţa unor pulsiuni afective efemere (spre exemplu,

---

[62] […]*Al treilea corb zise: -Mai scump odor în lumea aceasta este lumina ochilor, vederea şi vai, mulţi oameni sunt orbi! Dar dacă ar şti orbii cum nu ştiu, să se spele pe ochi cu rouă din noaptea de Arminden, toţi ar vedea*… (Pop-Reteganul 1986, p. 366; sublinierea îmi aparţine, C.C

[63] Măluşanu 2009, p. 25 şi următ.

[64] Matei 6, 22-23.

[65] Geneza 19, 1-29.

[66] Judecători 16.

[67] 1 Împăraţi 11, 1-43.

[68] […]*Apoi Iisus a zis: „Eu am venit în lumea aceasta pentru judecată: ca cei care nu văd, să vadă; şi cei văd, să ajungă orbi.” Unii dintre fariseii care erau cu el, când au auzit aceste cuvinte, i-au zis: „Doar n-om fi şi noi orbi?” „Dacă aţi fi orbi”, le-a răspuns Iisus, „n-aţi avea păcat; dar acum ziceţi: „Vedem”. De aceea păcatul vostru rămâne* (Ioan 9, 39-41; cu sublinierea mea, C.C.).

dragostea lui Samson pentru Dalila vs. deconspirarea secretului puterii deținute de erou, anularea acestei puteri și darea eroului pe mâna fariseilor[69]; dragostea sorei eroului pentru singurul zmeu lăsat în viață de către acesta și complotul urzit de aceștia pentru orbirea și eliminarea acestuia[70]), moralul este surmontat de situații de viață non-morală, în care carnalitatea joacă un rol important (Dalila pare a fi o altă prostituată din Valea Sorec la care Samson va intra, după ce înnoptase la o prostituată din Gaza; sora eroului de basm era „*tânără – numai cinșpe ani*”, deci, fără o experiență de viață oarecare, ușor manipulabilă etc.).

Totuși, ce a urmărit creatorul anonim de basm fantastic prin inserarea în epicul fantast a acestui motiv al orbirii? În primul rând și pornindu-se, cu certitudine, de la exemple concrete (patologice) de cecitate, este de subliniat cum acest creator necunoscut de basm a dus această afecțiune patologică înspre un „spectacol existențial”. Nu unul gratuit, de pură exhibare, ci unul simbolic, în care incapacitatea, imposibilitatea de vindecare în dimensiunea fizic-material(izat)ă, este transgresată și devine posibilă într-un imaginar spiritual(izat). Se poate vorbi, în situațiile de basm amintite de-a lungul prezentului studiu, chiar de o anumită „ideologie a imaginarului” tradițional, care nu pregetă să înlocuiască realitatea obiectivă (o afecțiune nevindecabilă, recte scoaterea ochilor cuiva), cu una subiectivă, irațională și, totuși, posibilă prin participația divinului la actul terapeutic.

În al doilea rând, se încerca probabil ilustrarea unei dimensiuni a non-moralului, cu accente pe pulsiunile primare al egoismului celor apropiați (tată, frate, soră), care, pentru un motiv oarecare, aleg să își orbească ruda. Pulsiunile agresive ale *non-moralului* nu puteau avea sorți de izbândă, într-un „sistem deschis” cum este etosul folcloric românesc[71], asupra *moralului* care dă coerență și/sau specificitate epicului tradițional. Elocvent este, în acest sens, un basm al colecției S. Fl. Marian (*Fratele cel harnic și cel leneș*), basm în care, după ce eroul este orbit de fratele său și se va vindeca în mod miraculos[72], va deveni ginerele unui împărat în timp ce fratele lui „a orbit de amândoi ochii și că într-o dimineață s-a aflat mort ca vai de dânsul într-un șanț”.[73] Într-un alt basm moralizator (*Dreptatea și Strâmbătatea*, colecția I. Pop-Reteganul), fratele orbit va afla secretul magic al vindecării sale[74] și, printr-un concurs de împrejurări, se va îmbogăți, trezind gelozia fratelui care îl orbise; dorindu-și și el un destin asemănător, îi cere fratelui mai mic să îi scoată ochii și să îl ducă sub spânzurătorile unde aflase secretul vindecării, doar că va fi descoperit și pedepsit[75]… Nu cred că poate fi vorba de o epistemologie a (non)moralului tradițional, ci

---

[69] Judecători 16, 1-21.
[70] Oprişan 2006, VI, p. 275-277.
[71] Sintagma îi aparţine lui V.T. Creţu (1980).
[72] Asistă, fără să vrea, la o reuniune a dracilor şi află secretul vindecării sale de orbire (spălarea pe faţă cu rouă de pe covata dracilor) ,,din gura lui Scaraoţchi” (Marian 1986, p. 408)…
[73] *Ibidem*, p. 413. Mai mult, ca o încununare a valorilor promovate /şi sau apreciate de sistemul axiologic tradiţional, creatorul anonim de basm a ţinut să plaseze, la finele basmului, o coda care să sublinieze, o dată în plus, dimensiunea ineluctabilului (de sorginte divină): ,,*Acesta a fost sfârşitul fratelui celui leneş şi răutăcios. Se vede că Dumnezeu nicicând nu-l bate pre om cu bota*” (*Ibidem*).
[74] Pop-Reteganul 1986, p. 366.
[75] *Ibidem*, p. 367.

mai mult de o strategemă funcţional-culturală prin care etosul mitofolcloric încerca să valorizeze, să dilueze ori să anuleze, caracteriologic, acţiunile omului non-moral.

Nu în ultimul rând, este de menţionat „amprenta verosimilităţii" pe care o imprimă aceste basme destinului celui care suferă de orbire. Stigmatizat fizic prin anularea punţii de legătură cu lumea încojurătoare (acel *Mai scump odor în lumea aceasta este lumina ochilor, vederea şi vai, mulţi oameni sunt orbi!* din nota 62), cel orbit este eminamente obligat să îşi descopere lumea interioară, care nu mai este o lume a cărnii, ci a trăirilor psihologice (vezi supra, nota 57). Somatologia suferinţei date de orbirea sa de către o rudă foarte apropiată (tată, frate, soră), îl plasează pe cel orbit în(tre) două lumi/realităţi diferite – cea veche/cunoscută, exterior-carnală, în care bâjbâie după repere fizice (vezi acel „*Şi-i dă poteca. El se duce dibuind*"…etc. din nota 60), şi cea nouă, necunoscut-interioară, în care limitele întinderii presupun (şi/sau duc mereu către) o prefacere spirituală a eroului orbit.[76]

Iar destinul nefericit de la începutul basmului (orbirea şi părăsirea lui, chinurile fizice şi sufleteşti prin care, ajuns în noua stare, trece eroul), devine, graţie manifestărilor sale caracteriologice constant-morale, un destin fericit, aflat sub directa supraveghere şi/sau oblăduire a *divinului*.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

Apollonios 1992 - Apollonios din Rhodos, *Peripeţiile corăbiei Argo* (Trad., prefaţă, tabel cronologic şi note de I.Acsan), Ed. Minerva, Bucureşti, 1992.

Bland 1981 – Bland, Al., *The Royal Ballet: The First Fifty Years*, Threshold Book, London, 1981.

Boer et alii 1975 - Boer, D., Stănescu Arădanul, M.V., Cacoveanu, Şt., *Poveşti din Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Bonser 1928 – Bonser, W., *The Mythology of the Kalevala, with Notes on Bear-Worship among the Finns,* în *Folklore*, 39, 4 (1928), p. 344-358.

Brisson 1976- Brisson, L., *Le mythe de Tirésias: essai d`analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.

Chevalier, Gheerbrant 2009 – Chevalier, J., Gheerbrant, A, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere* (Trad. –Micaela Slăvescu, L. Zoicaş – coord.), Ed. Polirom, Iaşi, 2009.

Cioancă 2014a - Cioancă, C., *Interdicţia de a privi în urmă în basmul românesc. Imaginariile unei interdicţii*, în *Memoria Ethnologica*, An XIV, nr. 50-51 (ianuarie – iunie 2014), Baia Mare, 2014, p. 98-105.

Cioancă 2014b - Cioancă, C., *Somatologia interdicţiei de a te uita în urmă în basmul românesc: fundamentul mitic*, în *Arhivele Olteniei*, SN, nr. 28, 2014, p. 265-282.

[76] În basmul *Fratele pismătăreţ*, fratele orbit şi ajuns ginerele unui împărat, se roagă pentru nepedepsirea cu moartea a fratelui său cel rău (Boer et alii 1975, p. 62-63); tot astfel, „*fratele mai tânăr însă, fiind, după cum am văzut, un om bun la inimă şi îndurat, cum a auzit că frate-său a fost omorât şi dus în troparne, îndată a şi poruncit ca să-l scoată de acolo şi să-l înmormânteze pe cheltuiala sa*" (Marian 1986, p. 413)…

Cioancă 2015a - Cioancă, C., *A privi înapoi sau Alteritatea unui interdict al basmului fantastic românesc. Câteva considerații hermeneutice*, în *Buridava. Studii și materiale* , nr. XII/2, 2015, Râmnicu Vâlcea, p. 177-188.
Cioancă 2015b - Cioancă, C., *Mistagogia botezului în basmul fantastic românesc*, în *Terra Sebvs. Acta Mvsei Sabesiensis*, nr. 7, Sebeş, 2015, p. 663-683.
Cioancă 2015c - Cioancă, C., *Maculata vs. immaculata. Semiotica imagologică a apei din basmul fantastic românesc*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 56-57 (iulie-decembrie), Baia Mare, 2015, p. 6-21.
Cioancă 2016a – Cioancă, C., *The Intimacy symbols in the Romanian fairytale: Theoxenia*, în *Myth, Symbol and Ritual: Elucidatory Paths to Fantastic Unreality*, Cambridge Scholars Publishing, 2016, în curs de apariție.
Cioancă 2016b – Cioancă, C., *Poetica reveriei: procreerea și nașterea miraculoasă a eroului din basmul fantastic românesc*, în *Acta Musei Caransebesiensis-Tibiscum*, nr. 6, 2016, Caransebeş, 2016, (în curs de apariție).
Cioancă 2017 – Cioancă, C., *Istoria unei interdicții: a te uita în urmă. Prolegomene la un imaginar al basmului fantastic românesc* (în curs de apariție).
Crețu 1980 – Crețu, V.T., *Ethosul folcloric – sistem deschis*, ed. Facla, Timişoara, 1980.
Crețu 2010 - Crețu, Gr., *Basme populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Datcu, I. Stănculescu, Prefață de I. Datcu), Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2010.
DEX 2009 – *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a, revăzută şi adăugită), Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, Ed. Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2009.
Di Rocco 2007 – Di Rocco, E., *Io Tiresia: metamorfosi di una profeta*, Editori Riuniti, Roma, 2007.
Evseev 1994 – Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, timişioara, 1994.
Gorovei 2013 – Gorovei, A., *Credințe și superstiții românești* (ediție de Irina Nicolau şi Carmen Mihalache), Ed. Humanitas, Bucureşti, 2013.
Hasdeu 2000 - Hasdeu, B.P., *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ov. Bârlea), Ed. Grai şi Suflet – Cultura Națională, Bucureşti, 2000.
Herodot 1961 - Herodot, *Istorii*, vol. I-II (Vol. I, 1961 – trad., notițe istorice şi note de Adelina Piatkowski, Felicia Vanț-Ştef; Vol. II, 1964 - trad., notițe istorice şi note de Adelina Piatkowski, Felicia Vanț-Ştef), Bucureşti, Ed. Științifică, 1961-1964.
Homer 1959 – Homer, *Odiseea* (Trad. de G. Murnu, Studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi), ESPLA, Bucureşti, 1959.
Jung 1940 – Jung, C.G., *Psychologische Typen*, Raschen Verlag, Zürich und Leipzig, 1940.
Kerenyi 1967 – Kerenyi, K., *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Bollingen Foundation, New York, 1967
Loraux 1995 – Loraux, N., *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen, 1995.

Matrian 1986 – Marian, S. Fl., *Basme populare româneşti* (Ed. îngrijită şi prefaţă de P. Leu), Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.
Măluşanu 2009 – Măluşanu, Elenna-Ioana, *Înfrânngerea lui Samson în viziunea lui Rembrandt*, în *Caietele Institutului Catolic*, VIII, 2, 2009, p. 19-36.
Nanu 1989 = Nanu, D.Al, *Basme, snoave și cântece populare*, în vol. *Folclor din Oltenia și Muntenia. IX. - Basme, legende, snoave și cântece populare românești* (Culegere de N.I.Dumitraşcu, D. Al. Nanu; Ediție îngrijită de V. Zamfir, Rodica Nanu), Ed. Minerva, Bucureşti, 1989, pp. 125-334.
Oprişan 2006 - Oprişan, I., *Basme fantastice românești*, vol. I-XI, Ed. Vestala, Bucureşti, 2005-2006.
Ovidius 1972 - Ovidius, P., *Metamorfoze* (Studiu introductiv, traducere şi note – D. Popescu), Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
Păun, Angelescu 1989 - Păun, O., Angelescu, S., *Basme, cântece bătrânești și doine*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1989.
Petridou 2016 – Petridou, Giorgia, *Demeter as an ophthalmologist? Eye-shaped votives and the cults of Demeter and Kore*, în Jane Draycott, Emma-Jayne Graham (eds.), *Bodies of Evidence: Ancient Anatomical Votives Past, Present and Future*, Routledge, London-New York, 2016, p. 95-111.
Popescu 2010 – Popescu, N.D., *Carte de basme. Culegere de basme și legende populare*, în vol. *Basmele românilor*, V, Ed. Curtea Veche, Bucureşti, 2010, p. 5-205.
Rivière 2000 - Rivière, Cl., *Socio-antropologia religiilor* (Trad. de Mihaela Zoicaş), Ed. Polirom, Iaşi, 2000.
Robea 1986 - Robea, M.M., *Folclor din Oltenia și Muntenia (IX). Basme populare româneşti*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.
Ugliş-Delapecica 1968 - Ugliş-Delapecica, P., *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, Ed. Pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
Vintilă-Ghițulescu 2015 – Vintilă-Ghiţulescu, Constanţa, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească, 1750-1860*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2015.
Vlăduțescu 1998 – Vlăduţescu, Gh., *Ontologie și metafizică: presocraticii*, Ed. Paideia, Bucureşti, 1998.

THE DEMISE OF THE IMPERIAL FANTASY

Nicoleta Aurelia MARCU[1]

Abstract

It is said that all stories come to an end. The story of the British in India was not a common one. Kipling was part of this story and, like his countrymen, he really believed in this fantasy. This fantasy had very practical grounds and hid economic and political interests. However, this fantasy was soon to be confronted with a mirroring process involving the two cultures, the British and the Indian, whose proximity generated instances of hybridity and alterity that challenged the privileged position of the colonizers and eventually brought about the downfall of the imperial fantasy. It is true that Kipling believed in this fantasy, yet the real reason Kipling believed in and promoted was a humanitarian one.

Keywords: imperial, colonizers, colonized, liminality, hybridity

The characters that were also the authors of the Imperial fantasy left the scene of that far away realm long ago and others took their place. The former really believed in their fantasy and projected their dreams on those realms. Some of these dreams took shape and have endured until present; others have been inevitably diluted by history.

The Englishmen, the main characters of this fantasy, were to build up in the mountains pinnacles of power from where they felt morally entitled to rule, administer and uplift the inferior races whether they wanted it or not. For assuring the success of this project the British had to assure that their presence was permanent. Permanency involved perpetuation and this meant the creation of a self-sustained society for the rulers.

Consequently, apart from the men faithfully serving the Empire, the pinnacles soon hosted their women and children. Preservation and perpetuation of their identity necessitated landmarks to remind them who they were and what their role was. Official institutions were erected and for the education of the ruling offspring, schools were founded. After all, they were to carry on the duties of their parents and they were trained accordingly.

The burden of this project was heavy and in order to lighten its weight they relied heavily on the support of the subject races. The natives supported the British existence in the hill stations as they were doing all the menial work; they built roads, offices and schools. Yet their proximity to the British compounds was troublesome as any mixing with the Other would have spoilt the pure blood of the ruling race and wouldn't have justified their superior position. The reaction of the dwellers of the pinnacles of power was either to project their own dreams on them by envisaging them as noble savages that were guarding their gardens of Eden, or to distance from them by resorting to racial tropes by which natives were seen as subversive elements.

This distancing of the pinnacles of power made them even more appealing to the British community and at the end of the 19th century and the beginning of the 20th

[1] Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

century they reached the highest reputation as social and political centers of the British in India. The fantasy thus became reality.

Kipling approved it, as he believed in its civilizing mission. In his poem "A Tale of Two Cities" he shows his conviction that "Still, for rule, administration, and the rest, / Simla's best" (Kipling, 2002, pp.62-63). But he also observed and criticized fissures of this fantasy: corrupted officials who were supposed to be strong pillars of the pinnacles, like the 'Strong Man' of the Government in "Consequences" who didn't reject an appointment to the Foreign Office, although he knew it had been by black favor. Corruption existed although Churton, the Assistant Commissioner in "The Bisara of Pooree", "was not brought up to believe that men on the Government House List steal - at least little things" (Kipling, 1994, p.266). Threats were coming not only from the inside of the British community but also from the outside.

If the native laborers could be confined in spaces that didn't threat the security of the British areas, this was no longer the case of upper and middle class Indians who, by their social status could have claimed a position within the closed and exclusivist hierarchy of the British society. Moreover, the much more entitled princes and professionals who were coming to the hill stations were adding further concerns to the British regarding the preservation of their community.

Seeing that they no longer enjoyed exclusivity in those spaces, which were their own creation after all, the characters that began the story of the hill stations felt betrayed and gradually left the realm of their imaginations, parting with their dreams, too. They couldn't stand any other position but that of rulers because they hadn't been taught otherwise.

The Indianization of what once were landmarks of empire was an irreversible and inevitable process. The British made hill stations so attractive that they didn't realize what the other side of the coin would be like. Hill stations became attractive for the Indians, too. Lawyers, doctors, civil servants, merchants and other Westernized Indians were attracted to the hill stations in great number. Kipling's snide remark in his poem "A Tale of Two Cities", "the Babu…stealing to Darjeeling" evidenced the hill stations' popularity among the educated natives, and not only. Although efforts were made to prevent the access of Indians to the British residential areas, Indian visitors continued to come, they bought properties and the situation changed so much that as an irony "by 1920s several hotels catered exclusively to orthodox Hindus and Muslims." (Kennedy, 1996, p.211). Servants turned into masters and there was no coming back.

The far-away land of the British fantasy was probably what lured the ruling people there. The aloofness of the highland area inspired them feelings of purity, power and endless bliss. They came to associate these characteristics with their status in the subcontinent and therefore they saw these places as ideal locations to build up their fantasies.

The same appealing character lured the Indians, who, like the British, were searching for places of relaxation in order to escape the routine of their work and to enjoy

the fresh and cool air of the hills. The guidebooks before the independence present Darjeeling as a heavenly region where "the voice of the silence from afar will whisper into your years and your fancy will lift you up on its wings and carry you to a region of heavenly ecstasy conjuring up an unspeakable sense of the Infinite glory of the Great Unseen Hand behind." (Kennedy, Dane, 1996, p. 213).

If we compare this description with a commercial from the Internet we can see that the same scenic 'points', which once the British admired, which were then magnets for the Indians, bear the same appealing function at present no matter the type of public they address: "Darjeeling conjures visions of serenity, of vibrant green hills steeped in splendor, a land of breathtaking beauty crowned by the majestic Himalayas. Darjeeling is one of the most magnificent hill resorts in the world. This heavenly retreat is bathed in hues of every shade. The flaming red rhododendrons, the sparkling white magnolias, the miles of undulating hillsides covered with emerald green tea bushes, the exotic forests of silver fir - all under the blanket of a brilliant azure sky dappled with specks of clouds, compellingly confounds Darjeeling as the 'Queen of Hill Stations'" (All India Travel Guide).

The British lived with the illusion that those places were impenetrable. That was their mistake. Kipling approved the separation that the British were determined to maintain, but his writings give several accounts of blurring the dividing line between the world of the colonizer and that of the colonized. Apart from their function as simple accounts of facts, they were also intended to warn about the interference of the Other into the space of the colonizing Self. The British perceived this as threatening and soon they were packing their bags and were leaving for Home.

As the British were emptying their spaces, the Indians were soon filling them. They bought properties from the British and send their children to the British schools. The British, on the other hand, because of the lower costs of traveling to Britain, preferred to educate their children in England. The transfer of the capital of India from Calcutta to Delhi (1911) was a strong blow especially to Simla because the officials had to transfer their seasonal headquarters to the new quarters in Delhi. During the WWI Simla seemed to revive by sheltering a large number of women and children, yet this was just temporary because after the war they went back Home.

The fantasy seemed to come to an end: the director that staged the whole fantasy was leaving and the main characters were following him, yet the setting remained. Although the setting seemed to have lost its magic for the British, its appealing character endured and the end of the British rule didn't mean the end of the hill stations.

Renewing forces were coming from the world beyond the pale. Independence dawns finally arose; the Indians took over and filled the cast of the story of the hills. They were lured just like the British and are still being lured to these sites. The spirit that gave life to the 'once upon a time' fantasy of the British is probably what attracts them there. Their spirit made Kipling call them "the only existence in this desolate land worth the living" (Kipling, 1947, p.27).

They represent a different world, set apart from the plains, a world where generally accepted conventions simply cannot apply. As Kipling himself observed, "Simla is a strange place and its customs are peculiar…There is no law reducible to print which regulates these affairs" (Kipling, 1947, p.37). This unlikeness is what made hill stations so appealing to Kipling's contemporaries, a legacy they passed on to their followers.

If one wants to set up on a journey to the hills, he/she will find there millions of summer visitors squeezing into the stations' malls and shops and hotels, seeking relaxation, communion with nature, or adventure. They stroll on the malls of a once exclusive community, row on the lakes or go on short excursions. The hills are the same sites of escape, ideal for honeymoons, places of romance. The spirit of the hill stations has endured. Now they are places where landmarks of former Western authority coexist with the humming mazes of the bazaars.

Bibliography:

Dane Kennedy, *The Magic Mountains*, Kennedy, Dane, *The Magic Mountains*, University of California Press, Berkeley, 1996

Rudyard Kipling, *The Complete Verse,* Kyle Cathie Publishing, London, 2002

Rudyard Kipling, *Plain Tales From The Hills,* Penguin Books, London, 1994

Rudyard Kipling,*Wee Willie Winkie and Other Stories,* Macmillan, London, 1947

All India Travel Guide, http://www.all-india-travel-guide.com/darjeeling-travel/darjeeling-glance.html, last accessed on the 10th of February, 2017)

THE EMERGENCE OF GLORIA NAYLOR'S SHORT STORY CYCLE *THE WOMEN OF BREWSTER PLACE*

Corina LIRCA[1]

Abstract

The paper is concerned with Gloria Naylor's choice to write this book in the form of a short story cycle, a fictional mode which implies a set of narrative and structural principles meant to provide unity and coherence quite distinct from those specific to other fictional modes.

Keywords: Gloria Naylor, *The Women of Brewster Place,* short story cycle, textual gaps

Gloria Naylor's choice to subtitle *The Women of Brewster Place* "A Novel in Seven Stories," indicates that her work should be associated with two literary genres, although in an interview she declared that for her this book is not a "real novel [but it is] made up of interconnected short stories" ("A Conversation", 582). As a result, a better understanding of the book is that of a short story cycle, a fictional mode whose conventional form is that of a volume made up of a number of texts which can be comprehended and felt as complete when taken independently, but which form a unified whole because they are published together and have at least one clearly established criterion: the same setting, and/or fictional world, and/or set of characters, and/or themes, and/or patterns of imagery.

Why did Gloria Naylor opt for the fictional mode of short-story cycle? First, we should take into account the age she was writing the volume at – her early twenties, when she was clearly an aspiring writerin search for her voice and artistic recognition. By choosing this mode she clearly opted for the association of her young writerly self with a long and valuable list of European and American male writers,such as Geoffrey Chaucer, Franz Kafka, Washington Irving, William Faulkner, Sherwood Anderson,John Updike, Tim O'Brien, Robert Olen Butler etc.,who had many times chosen to write story cycles rather than novels.

A second reason she might have had is in direct connection with the period of time she wrote the book in: the 1970s – 1980s,still a period of hectic and incoherent life dynamics,the height of the Western postmodernist movement. One of the characteristic features of postmodernism isthe celebration of the fragmentation of the world/self/genre etc. (as opposed to modernism which mourned the same condition). To opt forthe episodic mode of literature in this period meant to choose a method that reflects the psychology of postmodern life (limited time resources, short attention and patience span, the need for immediate gratification etc.) much more accurate than would the lengthy flow of fiction characteristic to long prose.

[1] Assistant Prof, PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Thirdly, her choice of genre had to do with the fact that the short story cycle was a vibrant fiction mode for writers of minority origin in the 1980s, especially female writers, such as Louise Erdrich the author of *Love Medicine* (1984) depicting a Native American perspective, Sandra Cisneros portraying the Latino society in Chicago in *The House on Mango Street* (1984), Jamaica Kincaid with *Annie John* (1985) describing the coming-of-age experience of a girl living in the Caribbean, and Hisaye Yamamoto with *Seventeen Syllables* (1985) exploring issues of second-generation Japanese immigrants to America. There is little doubt that Naylor aspired to belong to this trend of hyphenated-origin women writers who chose to write story cycles instead of novels because they belonged to an ethnic and gender environment in which the oral tradition of tale telling is a familiar and natural form of expression.

On the one hand, Gloria Naylor, a writer of African-American origin, also studying at the time for a master degree in African-American studies made it her aim to explore and depict stories in the style and the vein of the community she was so fond of.There is a special significance of cycles to black culture identified by James Snead according to whom while repetition is a pervasive and necessary condition in all cultures, the black culture particularly emphasizes cycles in every aspect of life(biological, agrarian, ritual, and artistic)and cherishes the balance such repetition brings and the foregrounds the value of a new and abrupt start in the middle of things. By contrast, the Europeans tend to emphasize linearity and teleological progress. Thus, according to Snead:

> black culture highlights the observance of such repetition, often in homage to an original generative instance or act […] In black culture, repetition means that the thing circulates […][that] there is an equilibrium. In European culture, repetition must be seen to be not just circulation and flow but accumulation and growth. In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is 'there for you to pick it up when you come back to get it.' If there is a goal in such a culture, it is always deferred; it continually 'cuts' back to the start, in the musical meaning of 'cut' as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental da capo) with a series already in progress and a willed return to a prior series" (qtdKelley, xviii).

This distinction of Snead offers an explanation to why there is a propensity towards repetition cycles in African-American, and therefore it is relevant to our understanding of Naylor's choice.

On the other hand, we should not forget that we are dealing with the literary production of an African-American *woman* writer, who has no choice but to delve into the complex interactions ofethnicity, gender and individual identity, and she does it so by appropriating the female oral tradition of bonding and inclusion, in the form of quilting tales, fireside stories, lullabies etc. One more reason for Naylor's attraction and choice for the fictional mode of story-cycle.

Finally, biographical and book market circumstances also determined the choice for a short-story cycle: Gloria Naylor's first book *The Women of Brewster Place*(1982) is built uponand came out after the successful publication of two stories. The first piece, a short story titled "A Life on Beekman Place", was published in March 1980 in *Essence* magazine,

while Naylor was a Brooklyn College undergraduate; the second short story, "When Mama Comes to Call" appeared in the same magazine two years later, while Naylor was doing graduate Afro-American Studies at Yale University. It was easier for Naylor as a young writer to establish herself by writing stories for magazines and then to assemble them in order to create a cycle.

Adopting the fictional mode and convention of short story cycle provided Naylor with a set of narrative and structural principles andcharacteristics[2]quite distinct from other fictional modes.Because a story cycle contains anumber of text-pieces that are whole if taken as individual works of fiction but together create a larger imagined universe and a more comprehensive and complex textual vision and narrative structure, the story cycle entails a number of deviations/experimentsin form and content from what either a novel or an individual story involves. Gloria Naylor's *The Women of Brewster Place*fully allows all of them, as we will see further.

The most conspicuous deviation from the norm of a conventional book-length narrative is in the text's chronological pattern. Where the conventional novel follows the direct causality pattern of the events featured, mimicking real/objective time experience, and moving forward toward a conclusion, the story cycleexperiments with narrative chronology, abandoning linear order progressingchaotically and nondirectionally, going forward and backward with every text it includes. Gloria Naylor too with the arrangement she decided on defies linear structure in exchange for a chronology of events that is, not necessarily random, but less discernible. Apart fromthe first character story ("Mattie Michael") and the last two short stories ("The Two" and "The Block Party"), which clearly depict the very first and the very last events in all the cycle, the rest of the sub-plots do not have either the time or the order clearly stated and, in general, could have occurred in any other order, in other words Naylor'sjuxtaposed arrangement does not suggest an overt organization.

Another deviation is in connection with closure and denouement. A conventional novel is wound-up once at its end, while in a cycle each text-piece has its own mid-bookend in that it reaches a denouement which provides a certain level of closure. In addition, the story cycle requires that some larger design lingers unsettled, so that the individual stories act like pseudo-chapters of a novel and thus propel the reader forward to the very end of the volume which provides closure at a grander level. With Naylor too this deviation is observable. Alltext-pieces have their own satisfactory closure. All seven women depicted by Naylor find themselves, at the end of their individual story, defeated (and resigned)in the last place that life will take them: the slum tenement building on the dead end street of Brewster –Mattie Michael has lost her home to her much loved, but errant son; Etta Mae Johnson has wasted her life in numerous dead-end affairs; Kiswana Browne, a middle class offspring,has chosento live in Brewster Place in a failed attempt to make a contribution to the welfare of her fellow Afro-Americans; Lucielia Louise Turner

[2]Karen Castellucci Cox in her Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrichoffers an excellent explanation of story cycle particularities, and so does Ian Reid in The Short Story.

has lostthe will to live, after losing one pregnancy to an abortion and her remaining toddler to a tragic accident, while making a chain of compromises to save her marriage (she seems to be the only one away from the place at the end of the book); Cora Leehas isolated herself from her family and community conceiving child after child; "the two" (Lorraine and Theresa) have had their lives destroyed in the process of trying to work out a life together closeted from the homophobic world. It is the hope that there is an end to the pain and suffering represented in each story of the cycle that propels the reader's interest forward, but the general story culminates with only afalse fulfilment of this hope: a dream vision of the community healed and rebuilding itself; this isnot the actual end of the cycle – the conclusion of Naylor is that in her imagined world the poverty is crushing and the personal tragedy is overwhelming.

A third deviation is the breadth of gaps and the necessity of bridges in order to negotiate them. In a traditional novel, readers are conditioned to discover through careful reading the cause of any given event or detail. With story cycles readers may never find answers and satisfaction on particular points, and then the reading task entailsnegotiating gaps between stories, where unifying elements are either scarce or absent and where there are abrupt shifts in time, place, and perspective. In general, breaks affect unity and coherence and force readers to generate significance:

> We must learn to read associatively, looking for meaning in each discrete story which can add to the whole but which need not follow the same narrative rules as other pieces of the text. Yet it is this urge to 'author' the elusive blank spaces and thus neatly connect all the stories that makes reading a story cycle feel at first foreign and disjointed, until we have freed ourselves from the impetus to organize and can allow the gaps to co-exist with the story. (Cox 158)

Depicting seven equally important characters, *The Women of Brewster Place*only catches fragments of their lives rather than whole pictures and entails numerous textual gaps. Naylor brings into focus each character briefly only to move on to another character in the next unit of the book andthus she bombards readers with a multitude of experiences. She shifts place, time and perspective completely without providing all the answers, without allowing readers to experience minutely the life of a certain character. It is no wonder then that readers end up having multiple unresolved questions, such ashow the lives of Basil,Lucielia Louise Turneror Theresa came about (as these disappear from the text without warning). The fact that there are significant gaps readers must negotiate in moving further to encompass the growing group of characters, experiences, and perspectives, would have made the experience of reading *The Women of Brewster Place* more akin to that encountered when reading a story collection, if Naylor had not decided to add a number of bridging elements (such as the character of Mattie Michael, as the backbone of the community, or the theme of lost dreams and the dream motif) or had not wished to make the book circular and then close the aesthetic circle by providing some final connection between the characters and the loose plot, in adding three texts to the book "Dawn", "Dusk" and The Block Party."Thus, she reconciled openness of experience with

the formal necessity of roundness and coherence, and that causes us to invest interest in the community of Brewster Place as a whole rather than in any of its individuals.

Fourthly, a major deviation from the norms of a typical novel is narration. Story cycles make use of "multi-faceted narration" in which eitherseveral characters do the storytelling in turn or a third person narrator shifts character alliances with every new character it introduces. Either way, upon turning to the next story in the sequence, readers are to deal with not just a shift in time or place but a new narrative conscious (and voice). For that reason, a story cycle tends to reflect many individual consciousnesses at once. "Story cycle expeditions into the consciousnesses of many characters require new textual structures that borrow from the genres of the short story and the novel, while reformulating those models in unrecognizable configurations designed to upset the systematic codes readers apply to order fictional worlds." (Cox 160)

As far as narration technique is concerned, in *The Women of Brewster Place* a noncharacter (heterodiegetic) narrator reports the elements of the hectic narrative world and, in the words of James Phelan, such narrator acts as our "lens on the story world" (116) providing their own slant (angle of reporting and set of attitudes), which ultimately influences how audiences perceive that world (115). However, more often than not the narrator chooses to offer the angle of vision of the protagonist and not only, the narration leaving the narrator's perspective for the characters' (i.e. there is a focalization shift) and then the audience get to hear the voices of the focalizers. By shifting focalization, what Naylor achieves is a balanced view of the course of events, but her ultimate goal with the overall treatment of every topic is to manipulate her audience into sympathizing with every character. Moreover, Naylor's handling of narration technique with everything it involves (discourse, focalization, voice etc.) is meant to gain full control over the effects of the narration on the axis of ethics and evaluation. She controls how these women comes across.

To conclude, by rejecting the norms of streamlined narrative where all events are accounted for and adopting a random structure and a roving narrative voice, any writer taking up the cycle structure has found that it is much freer, as the form which breaks out of an individually focused narrative to mirror an oral tradition of communal - and thus participatory - storytelling, is better furnished to inscribe and revise various public and private stories. They employ the story cycle form to articulate new ways of imagining historically fixed narratives, freeing their fictions to tell a different story about lost lives. Naylorherself has stated that her text fulfilled a desire to make visible those whom society keeps invisible (Matus 51). She has also explained that "when black Americans and women found their way into the institutions, we realized that there was another history, other meanings... What is so rich about it, I think, is that the black woman brings both her history as a black person and her living reality as a female" (Carabis37). Naylor's choice to write a short story cycle was also determined by the fact that her stories do not encounter a reading community that wholly reflects her background or cultural tradition,

and the hybrid construction of the story cycle helps to guide a diverse audience through the vagaries of cultural interpretation and of historical revision.

Works cited

Carabis, Angel. "Interview with Gloria Naylor." Belles Lettres Spring 1992

Cox, Karen Castellucci: *Magic and memory in the contemporary story cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich*. College English (60:2) [Feb 1998], p.150-172.

"Gloria Naylor and Tony Morrison: A Conversation." Southern Review 21 (1985): 567-93

Ingram, Forrest: *Representative Short Story Cycle of the 20th Century*. Paris and The Hague: Monton, 1971

Kelley, Margot Anne. *Gloria Naylor's Early Novels*. Gainesville: University Press of Florida: 1999

Matus, Jill L.: *Dream, Deferral, and Closure in The Women of Brewster Place*. Black American Literary Forum, Vol. 24, No. 1, (Spring, 1990), 49-64

Naylor, Gloria: *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin Books, 1985

Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Reid, Ian: *The Short Story*. London: Routledge, 1994

SLOGAN LOCALISATION AT WORK: THE REXONA WEBSITE

LAKO Cristian[1]

Abstract

Websites are the main PR tool of today's companies as they can be employed to broadcast information on products, events or news and keep customers close. However, each market needs to be catered for individually, even when they share the same language.

Keywords: website localisation, website marketing, explicitation, coinage, slogan translation, slogan adaptation, slogan localisation

In previous papers (Lako, 2013, 2014) I argumented that in many cases there is no translation process involved in the case of various global markets that still share the same language. So *slogan translation* is not appropriate to encompass this phenomenon. US, UK, Australian or any other English language version websites often display different message. While the message can be unitary on all the markets, the wording may be different. That is, while the purpose of the message is the same, the semantic realisation is different. So this could be considered text adaptations to the different markets. Some website use coinage, others explicitation, and some both coinage and explicitation. However, different markets regulate advertising differently, and, furthermore, advertisements and slogans are produced considering general cultural and psychological profile, legal aspects and buying power. Therefore it is more appropriate to use the *slogan localisation* syntagm. In the following pages I analyse the homepages of several national Rexona websites.

Case study: Rexona is British-Dutch brand owned by Unilever, and it stands for a range of deodorant and antiperspirant products. These products are branded as Rexona in most countries, but as Sure in the U.K., Ireland and India. In the U.S. and Canada it is marketed as Degree. For the sake of simplicity I will focus this time on the main web page and product advertised and its textual representation for each of the country websites. The study was conducted in July 2016.

REXONA - Website analysis: English[2]

USA - **THE WORLD'S NO. 1 ANTIPERSPIRANT** Body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
UK - **THE WORLD'S NO. 1 ANTIPERSPIRANT** Body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
Can - **THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT** Intelligent, body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
Aus - **THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT*** Intelligent, body-responsive antiperspirant deodorant technology. Available in a range of formats for men and women. *based on volume sales

[1] Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș
[2] my underlining to point out differences

Nz - **THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT*** Intelligent, body-responsive antiperspirant deodorant technology. Available in a range of formats for men and women. *based on volume sales
Ph - **THE NO.1 DEODORANT** Patented Motionsense technology, that is activated by movement. Available in range of formats for Men and Women.

Regarding the English versions, Interestingly, the Can, Aus and NZ websites use the adjective *Intelligent* as a further persuasive term for their product, and the *based on volume sales* used as argument for the chosen slogan (The No.1 deodorant).

The English version of the website for the Philippines uses a rather different slogan *THE NO.1 DEODORANT Patented Motionsense technology, that is activated by movement*, text used by the other English websites in an explanatory context. Also, the first letter of *men* and *women* are capitalized.

REXONA - Website analysis: German

DE - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...
AT - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...
CH - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...

All German versions are similar, and because of text length *for men and women* is not displayed in the main text but only when clicked. The adjective *Intelligente* is also used.

REXONA - Website analysis: Spanish[3]

ES - **REXONA, EL DESODORANTE NÚMERO 1 DEL MUNDO**** Tecnología Motionsense™. Disponible en una amplia gama de formatos para hombre y mujer. (**Líder mundial en ventas de desodorantes. Fuente: Nielsen, MAT Diciembre 2014)
US - **EL ANTITRANSPIRANTE NÚMERO UNO EN EL MUNDO** Tecnología antitranspirante que responde a las necesidades del cuerpo. Disponible en una gama de productos para hombres y mujeres.
MEX - **REXONA®, EL ANTITRANSPIRANTE NÚMERO UNO DEL MUNDO** Tecnología antitranspirante inteligente, sensible al cuerpo. Disponible en una gama de formatos para hombres y mujeres

Before looking into the differences, it has to be mentioned that many brands begin to acknowledge the Spanish speaking population living within the borders of the US, hence the US Spanish version and Rexona is no exception.

For the European Spanish version the advertiser uses a coined word, as for the website for Philippines, *Tecnología Motionsense*™, whereas the US and the Mexican Spanish versions use the explicitation versions of the concept, the same as with the most of the English versions and all of the German versions: *Tecnología antitranspirante que responde a las necesidades del cuerpo, Tecnología antitranspirante inteligente, sensible al cuerpo, Intelligent, body-*

[3]my underlining

responsive antiperspirant deodorant technology, Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie.

Also, notice that there is no brand name in the slogan of the American Spanish version. The European Spanish website adds to its slogan a very powerful argument to its message: *Líder mundial en ventas de desodorantes. Fuente: Nielsen, MAT Diciembre 2014.* Such an argument has the role to determine potential buyers that the product has a proven history or to reassure existing buyers of the quality of the product.

REXONA - Website analysis: French

FR - **LE DÉODORANT N°1 DANS LE MONDE¹** Des formules anti-transpirantes conçues pour vous. Une grande variété de formats, pour femmes et pour hommes. (1 Leader mondial du marché déodorants en ventes volume annuelles cumulées en 2014 en HMSMHD – Rapport Nielsen du 16 mars 2015.Leader mondial du marché déodorants en ventes volume annuelles cumulées en 2014 en HMSMHD – Rapport Nielsen du 16 mars 2015.)
CAN - **L'ANTISUDORIFIQUE NO. 1 AU MONDE** Un antisudorifique intelligent et qui répond aux besoins du corps. Disponible dans une variété de formats pour hommes et femmes.

The French versions use different explicitation versions *Des formules anti-transpirantes conçues pour vous* vs. *Un antisudorifique intelligent et qui répond aux besoins du corps.* European French also makes use of a Nielsen report, and even provides more details on it. It is also interesting to notice that the part that refers to the public target all websites say *for men and women*, in each of the particular language. European French is the exception. The text says *pour femmes et pour hommes.*

REXONA - Website analysis: Romanian, Hungarian, Portuguese

RO - Deodorantele antiperspirante Rexona Women ofera 48 de ore de protectie antiperspiranta eficienta. In plus, Rexona Women are un beneficiu unic - MotionSense System™ - microcapsule care elibereaza prospetime la fiecare miscare.
HUN - **ÉLJ TÖBBET a Motionsense™-szel!** Az új technológia mozgás hatására aktiválódik. Több mozgás, nagyobb hatékonyság.
PT - **FAZ: MAIS com motionSENSE™**, uma nova tecnologia que é ativada sempre que te moves. Quanto mais te moves, mais protegido ficas.

In the case of the Romanian, Hungarian and Portuguese websites, the design is similar among the three but completely different from the others mentioned previously, showing more animations, and more information, The top product is not always *motionSense* (with various text capitalization). Also products for men and women are presented separately. There does not seem to be a slogan for Romanian, which in all other cases is also marked graphically through an all caps technique.The text is a combination of explicitation, coinage and details (48 hours, microcapsules etc). Hungarian and Portuguese use the coined words in the slogans and explicitation further on. Romanian refers strictly to women.

Further general observations:

- There is product label information on the US website
- Women and men (reversed order of the nouns in the case of European French, Romanian and Portuguese) but not in the case of Canadian French and all the other
- For Hungarian and Portuguese versions the idea of "for women" and "for men" is expressed only graphically
- User interface and websites may be different from country to country, as changes start from larger markets to smaller ones (see Ro, Hu and Pt websites which at the time of conducting the study had a different design and layout, but now they are all the same)
- German main web pages are the only one to display information about "**REXONA OHNE ALUMINIUMSALZE" (**WITHOUT ALUMINIUM SALTS**)**

Conclusions:

The Rexona website versions show that while the same range of products are being advertised, the slogans used are similar as purpose but the wording is different even when the same language is used (English, Spanish, French, Spanish, but not in the case of German). Legal requirements (the US English uses labels), health related regulations (German, WITHOUT ALUMINIUM SALTS), statistical data (Nielsen), economic arguments (*based on volume sales*), and different linguistic realisation (explicitation vs coinage), make up the localisation complex. Therefore, slogan and advertising localisation is an appropriate syntagm.

Bibliography:

Lako, Cristian, 2014, *Is It Gilt All The Way, When It Comes to Website Localization?* Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, 16, 2014

Lako, Cristian, 2013, *Which Way Website Localization: Translation or Copywriting?* Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, 14, 2013

Internet sources:

Rexona.com and all the other national Rexona websites.

***La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop*. 1969-1981 (Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Lucia Papahagi), prefață de Ion Pop, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015**

Revista *Echinox* a fost, într-o vreme a alienării și dogmatismului comunist, un spațiu al libertății de gândire și de creație, în care s-au conturat vocații și s-au consolidat modele, în care s-au deschis orizonturi spirituale și s-a configurat o anume disciplină interioară, alcătuită din lecturi și fervori, din rigoare și spirit ludic, din fermitate a opțiunilor și exercițiu al dialogului autentic. *Echinox*-ul a oferit șansa unei maturizări graduale, prin cultul valorilor autentice, într-o ambianță stimulatoare, în care liberul schimb de idei se impunea ca privilegiu al unei esențiale distincții între valoare și nonvaloare, între mistificare și adevăr estetic. Ucenicie, efervescență și spirit constructiv, exercițiu de receptare adecvată a valorilor și simț al responsabilității, încredere în sine și în forța culturii de a modela personalitatea umană, iată câteva dintre însușirile pe care cei care au trecut pragul redacției le-au deprins în atelierul *Echinox*-ului. Să observăm, ca semn al „clasicizării", apariția, în ultimii ani, a unor cărți, dicționare, antologii despre fenomenul literar *Echinox*. Cele mai semnificative sunt cele semnate de Petru Poantă (*Efectul „Echinox" sau despre echilibru*, 2003), Nicolae Oprea (*Literatura „Echinoxului"*, 2003) sau Ion Pop (*„Echinox". Vocile poeziei*, 2008). Instructive, utile, relevante, pentru istoria revistei și pentru reconfigurările sale, sunt *Dicționar Echinox (A-Z). Perspectivă analitică* (coord. Horea Poenar, 2004; ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 2008), *Revista Echinox în texte. Gândirea socială*. Antologie (1968-1990) de Traian Vedinaș, 2006 sau *BábelTornyán*. Antologia textelor în limba maghiară apărute în revista *Echinox*. Culegere de texte de Mihály András Beke și François Bréda (1983).

Volumul *La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop*. 1969-1981 (Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Lucia Papahagi, prefață de Ion Pop, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015) întregește spectacolul edificării revistei „Echinox" și al consolidării unor entuziasme, temeri, aspirații și deziluzii legate de „funcționarea" publicației studențești de la Cluj. În scrisori, se vădește, încă de la primele, un orizont al afinităților elective, marcat mai întâi de o adresare solemn-protocolară, devenită apoi afectuoasă, prin care cei doi tineri intelectuali își comunică idei, aspirații, lecturi, elanuri intelectuale, în frazare suplă și densă, austeră. Deficitul de umor, pe care îl semnalează Ion Pop în prefață, referindu-se la propriul său temperament intelectual, e compensat de exercițiul ideației ferme, eliberate de iluzionări, dar marcate, în schimb, de verva eficacității culturale. Foarte semnificative sunt notațiile de vibrație afectivă, cu

rezonanță autoreflexivă, în care timbrul scrisului epistolar e încărcat de o melancolie austeră și de tentația asumării unui trecut revolut, cu irizări ale himericului („am avut zile în care singurătatea mi s-a părut insuportabilă și orice gând întors către o imagine în care am investit suflet, rămasă într-un trecut, se dilata teribil, câștiga o însemnătate ce n-aș fi bănuit-o altă dată. S-a întâmplat astfel ca și micile și marile tristeți provocate de lipsa ecoului din partea celor cărora le scriam să devină copleșitoare adeseori, cu atât mai mult în cazul unor prieteni dintre cei mai apropiați”).

Dominant în paginile cărții este sentimentul comuniunii, al solidarității, ce îi leagă pe cei doi intelectuali, atașați deopotrivă de idealul formării proprii, dar și de devotamentul față de proiectul echinoxist. Nu lipsesc umori de moment sau reacții la adresa contextului istoric restrictiv, impropriu actului de cultură autentic. Atașamentul față de *Echinox* îl va determina pe Marian Papahagi să se alăture lui Ion Pop la conducerea revistei, fapt notat cu simplitate, în formulări sugestive, ilustrative pentru spiritul de colegialitate deplină ce îi anima pe cei doi scriitori, aflați într-o perpetuă confruntare cu pericolele, amenințările și agresiunile cenzurii:„Înțeleg viitoarea formulă ca o dirigență colegială în care, firește, vei putea lua absolut orice hotărâre vei crede de cuviință, ca unul mai cu experiență și mai «literat» decât ceilalți, subsemnatul inclus. Cred că împreună vom putea duce foarte bine revista, și nu te teme, nu vei răpi nimănui nici un laur ca director al revistei. Asta în primul rând. E evident că la început va trebui să-mi spui toate tainele profesiei de care eu prin forța lucrurilor m-am îndepărtat. Odată învățat, mă voi ocupa eu de toate formalitățile și sâcâielile. Nu mă lua drept unul care vrea să facă pe emotivul. Am un plan pe care îl cred destul de bine pus la punct de organizare a redactorilor, fără nici un totalitarism din parte-mi și cu singurul scop al unei distribuiri cât mai egale a responsabilităților. N-am nici o veleitate de tiran conducător, dar nici de apostol, și mă închin în momentele fericite de ieșire din abulie la niște zei ai organizării care, între noi fie zis, sunt și ei necesari”.Marta Petreu sublinia, într-un text publicat în *Apostrof*, rolul, locul și importanța grupării echinoxiste, dar și relevanța acestui volum care consemnează începuturile efervescente ale grupării și ale revistei: „Pentru cei care i-au cunoscut și-i cunosc pe protagoniști, cartea este ca madlena lui Proust. *Echinox*-ul a fost a doua mare «rodire» a universității clujene, după aceea din anii războiului mondial, a Cercului Literar, promoții întregi de oameni ai scrisului – de la ficțiune la istoriografie, de la filologie la filosofie, de la oameni de presă la sobri cercetători – s-au format în școala lui veselă: căci era vesel la Echinox. Volumul alcătuit de Lucia Papahagi și prefațat de Ion Pop aduce dovezi despre peripețiile și spiritul începuturilor, despre slalomul printre obstacole politice și administrative pe care au fost constrînși să-l facă «șefii» de la Echinox pentru a menține revista în viață; ei au fost obligați să navigheze nu numai printre piedici instituționale,

naţionale şi locale, ci şi printre intrigile, născute adesea din invidie, locale."

Importanţa spirituală şi afectivă a *Echinox*-ului pentru Ion Pop şi pentru Marian Papahagi e uriaşă, iar epistolele relevă detalii, fragmente, fulguraţii cu privire la acest ataşament, instruind, explicit şi implicit, despre devotamentul *sansrivages* faţă de ideea de cultură autentică şi faţă de libertatea de expresie. Cu atât mai mult cu cât, la un moment dat, s-a vorbit chiar despre posibilitatea desfiinţării revistei *Echinox*, într-un context în care ingerinţele politicului se manifestau cu maximă agresivitate asupra publicaţiilor literare româneşti. Scrisorile capătă, acum, un ton al urgenţei şi al panicii, în faţa unei astfel de posibilităţi nefaste, după cum dezvăluie şi nebuloasa de zvonuri, dezinformări care circulau în epocă despre destinul grupării şi al publicaţiei studenţeşti clujene. Cu spirit de echilibru, cu tact, Marian Papahagi caută să limpezească anumite temeri excesive ale lui Ion Pop despre soarta revistei („Sper că nu te îndoieşti de obiectivitatea mea: de aici plecând, o să-ţi spun că m-au mirat nespus o seamă de lucruri pe care le-ai scris în scrisoare, la care faci aluzie, căci nu cred că ţi-au fost înfăţişate exact. Oricum, cei care ţi-au scris de moartea *Echinoxului* şi bucuria foştilorechinoxişti la acest eveniment au avut timp s-o facă fiindcă n-au trebuit să acţioneze pe cât posibil ca acest lucru să nu se întâmple". Roman epistolar al unei prietenii spirituale, în care disciplina, rigoarea, ordinea lui Ion Pop se întâlneşte cu erudiţia şi fervoarea ideatică, nu lipsită de accent ludic, a lui Marian Papahagi, *La Echinox. În atelier* e o carte de exemplară exigenţă ideatică şi afectivă, lipsită de stridenţe ale subiectivităţii, carte în care verva construcţiei culturale, efervescenţa trăirii ideatice se îmbină cu încrederea şi intransigenţa edificării propriului destin intelectual.

Iulian BOLDEA

Attila Imre, *Traps of Translation, A Practical Guide for Translators*, Editura Universităţii Transilvania Braşov, 2013

Traps of Translation, cartea iscălită de domnul profesor Attila Imre apare la Editura Universităţii Transilvania Braşov în anul 2013. Este o carte scrisă în întregime în limba engleză şi, deşi pare a fi o capcană, dacă ar fi să luăm în considerare titlul (trap = capcană), ea este, de fapt, ca o cutie de unelte, ca un set de prim ajutor care ne ajută tocmai să evităm să cădem în capcana pe care fenomenul traducerii ni l-ar putea întinde. Analogia cu o cutie de unelte, care ne duce cu gândul la sectorul semantic al tehnicului, nu este o analogie neapărat întâmplătoare, dacă ar fi să observăm accentul pe care autorul îl pune asupra detaliilor legate de tot ce ţine de aspectele traducerii din punctul de vedere al tehnologiei computerizate. Se pare că nici domeniul traducerii nu a fost ocolit de (re)evoluţia în tehnologie din ultimele decenii, aşa cum ne subliniază autorul, astfel încât, pe lângă aspectele lingvistice ale traducerii, anume: definire a conceptului, modalităţi de traducere, caracteristici, posibilităţi şi

imposibilități generate de aceasta, relația inseparabilă cu arta, ştiința şi contextul cultural, precum şi o prezentare diacronică a fenomenului, rolul şi scopul traducătorului, ni se pune la dispoziție o paletă întreagă şi foarte riguros întocmită de detalii care ne incită interesul şi ne fac să ne dăm seama cât de complex este această latură tehnică a fenomenului traducerii. Faptul că acesta s-a dezvoltat în paralel cu tehnologia computerizată ne face să fim conştienţi de importanţa de care traducerea se bucură, după o lungă perioadă în care unii o considerau ”scriere la mâna a doua”.

Aşadar, cartea abundă de informații tehnice, care ar putea, de ce să nu recunoaştem, timora şi descuraja un lingvist a cărui prerogativ nu este tocmai tehnicul, dar, cu toate acestea, *Traps of Translation,* fiind concepută ca un ghid practic pentru traducători, aşa cum reiese şi din subtitlu, *A Practical Guide for Translators*, reuşeşte să fie *reader-friendly* sau mai bine *translator-friendly*.

Astfel, pe lângă evoluția diacronică, istorică a traducerii, ni se prezintă şi o evoluție a traducerii din perspectiva textului de tradus (traducere literară, traducere specializată, traducere audiovizuală, sau în relație cu fenomenul globalizării şi localizării), şi, nu în ultimul rând, o gestiune a tendințelor în traducere, care, desigur se află sub auspiciile tehnicului (traducerea asistată de calculator, softuri de traducere.) Nici anexele cărții nu sunt tocmai de neglijat, dacă ținem cont de faptul că ele aduc împreună un număr consistent de linkuri către dicționare şi lexicoane din mediul virtual, de unelte de traducere asistată de calculator sau de publicații sau asociații din domeniu.

Este o carte care ne trezeşte imediat interesul, pentru că, găsim în această carte lucruri noi: găsim, aşadar, informare, lucruri pe care le ştim, poate, deja, dar uneori abordate din altă perspectivă; găsim, confirmare şi completare; pentru că, sunt în această carte lucruri care ne uimesc; găsim surpriză şi noutate pentru că sunt în această carte lucruri care ne pun pe gânduri; găsim problematizre. Poate că cel mai tare ne impresionează faptul că sunt aici păreri susținute, opinii personale justificate, ba mai mult, chiar şi soluții practice referioare la problematica traducerii.

Aşa cum anunță încă din prefața cărții sale, autorul problematizează aspecte variate şi controversate legate de fenomenul traducerii, astfel: vorbeşte despre aspecte clasice ale temei: despre relația dintre lume – limbă – relativitate şi comunicare; despre încercări de definire ale traducerii, despre ce este şi ce nu este traducerea; despre momente cruciale din istoria traducerii, amintind nume sonore ale unor învățați şi cărturari care s-au aplecat asupra subiectului în dicuție de-a lungul istoriei omenirii, de la Sf. Ieronim, patronul spiritual al traducătorilor, la Roger Bacon, Lawrence Venuti sau George Steiner, şi nu în ultimul rând, despre sarcina şi rolul traducătorului

Dar, mai presus de toate, studiul insistă asupra aspectelor moderne ale traducerii, precum: aspecte legate de evoluția şi revoluția traducerii din punctul de vedere al dezvoltării tehnologiei, acest virus al lumii în care

trăim; aspecte legate de posibilități moderne de traducere asistată de calculator, unde aflăm multe (şi...complicate) detalii tehnice.

Este acel gen de carte în care plăcerea de a citi se combină fericit cu temeinicia unei abordări riguroase a problemei traducerii la modul cel mai serios, iar autorul nu face rabat de calitate, echilibru, organizare.

Este acel gen de carte care, deşi înţesată de trimiteri şi referinţe ce pot părea copleşitoare la o primă lectură, este o carte auto-explicită: autorul şi-a dat, desigur, seama că este necesar să creeze un context cât mai complex abordării pe care o propune, ca urmare, el gestionează cu grijă acele detalii tehnice mai greu de digerat pentru studenul sau tânărul traducător, căruia, această carte îi este adresată, după cum mărturiseşte chiar autorul.

Şi, tot autorul ne promite, încă de la început, că această carte, scrisă pentru şi ca rezultat a activităţii cu studentul ucenic în ale traducerii, va avea o continuare, pe care, eu, una, abia o aştept.

Bianca HAN

Victor Ieronim Stoichiță, *Despărţirea de Bucureşti. O povestire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015

Victor Ieronim Stoichiță este, astăzi, cel mai reputat teoretician, istoric şi critic de artă român. Doctoratul la Paris, cu teza *Le Prémoderne, Aspectspoïétiques et intertextuels dans la peinture du XVI*[e] *et du XVII*[e] *siècles*, activitatea didactică universitară la prestigioase instituții academice, ca profesor titular (Universitatea din Fribourg) sau ca profesor invitat (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Harvard University, Sorbona, universitățile din München, Göttingen şi Frankfurt), precum şi cărțile de incontestabilă rigoare şi de cert impact internațional –toate aceste însemne ale valorii şi competențeiau consolidat imaginea unei personalități de anvergură în domeniu. Cărțile de istorie, teorie şi critică a artei ale lui Victor Ieronim Stoichiță (*Pontormoși manierismul, Instaurarea tabloului*, *Creatorul și umbra lui, Efectul Don Quijote, Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, *Scurtă istorie a umbrei, Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock* etc.), unanim apreciate, reprezintă repere importante şi inconturnabileîn domeniul interpretării imaginii. Lecția erudiției, asimilată cu tact, elevație şi rigoare, se completează prin cultul şi simțul nuanței, dedicat revelării celor ascunse dedesubtul aparențelor. De altfel, aşa cum mărturisea într-un interviu, erudiția îşi revelează semnificațiile, pentru Victor Ieronim Stoichiță, în măsura funcționalității sale întrudesăvârşirea demersului hermeneutic („Erudiția ca scop în sine nu are nici un rost. Mă feresc de ea, sper că nu există acest pericol, pentru că de fapt nu iubesc erudiția în sine. Iubesc numai o erudiție care poate fi pusă în slujba unor descifrări de sensuri. Şi asta poate că o ştiu de la Constantin Noica sau, în orice caz, el mi-a transmis-o picătură cu picătură”).

O carte de excepție (recompensată, de altfel cu premiul Academiei Franceze în 2015) este *Oublier Bucarest. Un récit*, carte

publicată la editura Actes Sud în 2014 şi apoi, în traducerea Monei Antohi, la Humanitas, în 2015, sub titlul *Despărţirea de Bucureşti. O povestire*. Legitimată de toate servituţile şi privilegiile genului autobiografic, naraţiunea lui Victor Ieronim Stoichiţă reconstituie o întreagă epocă revolută, cu detalii de atmosferă şi de evoluţie a destinelor, cu o indubitabilă nevoie şi plăcere de a rememora şi de a-şi clarifica, în labirintul propriilor amintiri, trasee ale devenirii proprii, sau imagini de fundal ale unei epoci dramatice (România între 1953 şi 1968, adică între moartea lui Stalin şi plecarea autorului la Roma cu o bursă). Despărţirea de Bucureşti este, desigur, o despărţire de un trecut cu amprentă tragică, de spaţiul şi timpul copilăriei, de avatarurile adolescenţei, de familie şi de patrie. Subtitlul (*O povestire*) orientează atenţia cititorului spre modalitatea *literară* a reconstituirii, arpegiile memoriei fiind orchestrate de o retorică rafinată a povestirii. Una dintre cele mai tulburătoare pagini din carte e cea în care sunt descrise „fantomele" care, în 1964, încep să populeze străzile Bucureştiului, e vorba de deţinuţii politici eliberaţi atunci printr-un decret, în vizibil contrast (palizi, cu privirea rătăcită, tăcuţi) cu restul locuitorilor Capitalei („În august 1964, oraşul s-a umplut de fantome. Erau, în majoritatea lor, bărbaţi d e o anumită vârstă, uneori şi femei, cu toţii foarte palizi, contrastând, în acel sfârşit de vară, cu oamenii care se întorceau din vacanţă. Erau tăcuţi, aveau privirea rătăcită. Îi recunoşteai după hainele din alte timpuri, precum şi - aşa mi se părea - după un oarecare miros de mucegai. Erau cei care scăpaseră din puşcării, ultimii deţinuţi politici, eliberaţi prin decret ministerial, despre care se vorbea în şoaptă de o vreme").

Desigur, cartea lui Victor Ieronim Stoichiţă îşi joacă, în fapt, conformaţia, destinul şi mecanismele narative într-o densă reţea de antinomii, circumscriind adevărul interiorităţii şi adevărul istoriei, imaginarul şi cotidianul, reverberaţiile trecutului şi optica inevitabil subiectivă a prezentului. Scriitorul mărturiseşte cu sinceritate toate aceste aporii ale scriiturii autobiografice, care, pe măsură ce restituie un trecut, îl şi reinventează, prin recursul la imaginar, la retorica ficţionalităţii, sau prin apelul la restituirea, într-un mod cât mai veridic, a meandrelor memoriei, prin care mai degrabă se evocă o atmosferă, decât se reconstituie o epocă în datele sale concrete („Nu este o carte de memorii, ci o carte de evocare a unei atmosfere. Este o carte mai adevărată decât adevărul şi mai imaginativă decât imaginarul. Am început să scriu pentru familia mea, pentru copiii mei născuţi în Germania, apoi m-am lăsat prins de firul întâmplării, de o anumită melodie a frazei, ceea ce a dus la un text mult mai literar decât aş fi crezut. O adevărată surpriză şi pentru mine"). Tectonica naraţiunii autobiografice este consolidată prin inserţia unor proiecţii ale imaginarului, prin evocarea unor profiluri umane şi a unor scene memorabile, relevate printr-un exerciţiu, îndelung exersat, al evocării, ce presupune vocaţia distanţei şi reverberaţiile nostalgiei, dar şi imersiunea într-o logică a trecutului din care nu este absentă percepţia revelatoare a concretului, nici inserturile unei etici grave, deplin asumate, prezente în

straturile profunde ale textului, în subliminalul rostirii anamnetice. Semnificativă, ca prezumţie de destin şi indiciu de naraţiune divinatorie e scena ghicirii viitorului în cafea de către turcoaica Menarú („Trebuiau să vorbească serios despre toate astea, dar nu atunci, fiindcă era cald şi toată lumea era enervată. Sora mea, Cristinel, care dormea în camera de alături, a început să plângă din cauza diareii, iar eu am înţeles că ne aşteaptă vremuri grele. Mai mult, am înţeles că se sfârşise copilăria. Aveam treisprezece ani, şi era puţin cam devreme, simţeam asta. /…/ Gata! Şi mai grav, nu ştiam ce anume se aşteaptă de la mine şi, la drept vorbind, nici eu nu aveam habar ce anume aşteptam eu însumi de la mine.”). Relevantă pentru antagonismele epocii, pentru opoziţia dintre lumea veche şi cea nouă, este scena din Cişmigiu, în care protagoniştii sunt exponenţi a două moduri de gândire, de trăire şi de expresie („Tovarăşul Costel avea ochi cenuşii. Costumul lui era cenuşiu, cravata la fel. Purta şosete verzi. Zărindu-le, m-am simţit deodată liniştit. Eram aşezaţi amândoi pe o bancă din Cişmigiu şi, uitându-mă cu coada ochiului la tibiile slabe şi albe ale tovarăşului Costel, dezgolite de şosetele care-i tot cădeau, am fost sigur c-o să-i fac faţă”).

Desigur, naraţiunea lui Victor Ieronim Stoichiţă are toate accentele şi trăsăturile timpului istoric evocat (oprimare, teamă, cenzură, rezistenţă interioară, angoasă, teroare etc.), din meandrele confesiunii reieşind, însă, şi un autoportret veridic al autorului, proiectat pe fundalul tabloului de epocă, alcătuit din detalii, nuanţe, senzaţii, culori şi forme ce stau, cu toate sub semnul tutelar al nostalgiei, stare inefabilă ce reţine, în vibraţiile ei molcome, păienjenişul, jumătate real, jumătate ficţional, jumătate iluzie evocatoare, jumătate deziluzie, al unei lumi revolute, dramatice, bolnave, plasate în plin infern al comunismului. Galeria de personaje (părinţi, bunici, mătuşi, unchi), de peisaje şi de scene cu dinamismul existenţial divers favorizează credibilitatea evocării, prin decupaje de realitate plasate în ambianţa cotidianului, prin conturarea unor gesturi şi tablouri de familie, prin fresca amplă, cu desen riguros trasat, a epocii. Naraţiunea confesivă e completată de memorabilul portret al bunicului matern, de afecţiunea faţă de fratele său Adrian, de listele de lecturi, de galeria profesorilor din liceu sau de rememorarea admiterii la facultate. Cu toate acestea, revizitarea trecutului presupune, oricâtă voinţă de autenticitate s-ar învesti, şi o revizuire a lui, o ficţionalizare a memoriei, ce provine din chiar mecanismele şi avatarurile scriiturii, care avantajează un anumit detaliu, privilegiază o ambianţă, o figură, o scenă sau un portret.

Despărţirea de România a lui Victor Ieronim Stoichiţă este, în fond, despărţirea de un întreg trecut cu amprentă tragică, dar ea presupune şi integrarea într-un nou destin, într-o nouă existenţă, în conturul unei ambianţe cu totul diferite, aceea a libertăţii, de exprimare, de gândire şi de conduită existenţială.

Iulian BOLDEA

Eliza Filimon, *Worlds in Collision. Angela Carter's Heterotopia*, GRIN Publishing GmbH, 2013, ISBN-13: 978-3-656-50763-5

Apărută la Editura GRIN Publishing GmbH în anul 2013, cartea Elizei Filimon oferă o abordare diferită a operei scriitoarei Angela Carter, pornind de la ambițioasa intenție declarată de a se distanța deo analiză a scrierilor acesteia din perspectiva unor grile literare ce se dovedesc prea rigide pentru intertextualitatea, varietatea tematică și stilistică ce caracterizează discursul carterian și care fac dificilă încadrarea fermă a acestuia în vreuna dintre ele.

Ca 'remediu' discursiv la aporia încadrării, Eliza Filimon propune *heterotopia* – concept preluat din geografia culturală și, datorită maleabilității semantice, ridicat la rang de metaforă ce face trimitere la spații (Foucault) încărcate de mister, la alteritate și granițele înșelătoare ale acesteia, la contra-discursuri, liminalitate, parcurs identitar, demarcații echivoce, fluide. Spațiul devine, spune autoarea, un limbaj care „poate fi utilizat pentru a defini relații socioumane, iar teritoriile conturate cu ajutorul a multiple discursuri și centre fluctuante oglindesc etapele formării identității."

Cartea este structurată în cinci capitole: „Converging Echoes", „Heterotopian Zones – Inner Depths of Outer Spaces", „Heterotopia – Reaching for the Other", „Heterotopia – Dynamics of Performance", „Heterotopia – The Warp and Weft of Storytelling". Autoarea reușește să construiască un cadru teoretic complex, pe care suprapune un corpus de analiză ce cuprinde nu doar opera scriitoarei britanice, ci și adaptările cinematografice ale scrierilor acesteia: *The Magic Toyshop* (1967), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), *Wise Children* (1991), 'The Loves of Lady Purple' (Fireworks, 1974), și 'The Erl-King', 'Lady of the House of Love', 'The Company of Wolves' (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979).

Eliza Filimon aduce în discuție și viziunea feministă a scriitoarei, un demers ce vizează stereotipurile feminine din literatură și reprezentările denaturate, trunchiate ale feminității din cultura patriarhală: „Aceste stereotipuri explodează în lucrările sale", spune autoarea, „și sunt remodelate în forme comice, seducătoare sau grotești. În același timp, scopul său declarat este de a răsturna ordinea socială cu ajutorul strategiilor narative postmoderne, dezmembrarea ordinii simbolice, jocul cu mitologia, deconstrucția poveștilor. Ea rămâne în relație strânsă cu discursurile pe care le demontează prin utilizarea formală a genurilor literare cunoscute și prin aparenta revitalizare a arhetipurilor și simbolurilor."

Primul capitol are rolul de a contextualiza opera lui Angela Carter, concentrându-se asupra tematicii principale a acesteia și, totodată, abordând și etapele receptării critice pe plan internațional; tot în acest capitol introductiv, se inițiază o analiză a conceptului de heterotopie (etimologie, sens literar, sens științific), trasând, pe de

o parte, cadrul teoretic pe care se fundamentează demersul Elizei Filimon, iar pe de altă parte, evidențiind legătura dintre conceptul de heterotopie şi spaţiul/spaţiile dinamic(e) ca produs al actului de creaţie carteriană.

Al doilea capitol al cărţii oferă cititorului o analiză a spaţiilor publice şi domestice, interioare şi exterioare, nu fără a acoperi şi problematica evadării individului dintr-un spaţiu al paraliziei şi/sau al anxietăţii identitare către un spaţiu dorit catartic. Castelul, închisoarea, peştera/uterul, pădurea („labirintul înfrunzit"), deşertul, oraşul sunt reperele heterotopice pe care Eliza Filimon se axează în acest capitol. Călătoria fizică şi mentală devine centrală, iar personajele sunt analizate în mişcare. Identitatea devine astfel o realitate negociată în raport cu mişcarea sau absenţa acesteia, cu rădăcini în trăirea claustrofobică şi spaţiul sufocant ce alimentează dorinţa de evadare. Corpusul de analiză al acestui capitol e dat de romanele*The Passion of New Eve*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *Nights at the Circus*, şi povestirea 'The Erl-King'.

Capitolul trei continuă demersul ce vizează graniţele identitare, de această dată privite din perspectiva arhetipurilor animus şi anima, a formelor pe care le îmbracă masculinitatea şi feminitatea, a relaţiei conflictuale individ/sine – ceilalţi/Celălalt, aducând în prim plan sfera ideologică patriarhală (inclusiv relaţia iniţială de subordonare a femininului la masculin) şi raportându-se la concepte precum *violenţa* (Foucault), *privirea* (Laura Manley), *dorinţa* (Rosemary Jackson, Catherine Belsey) şi nevoia de trăire manifestă a acesteia, relaţia anatagonică dintre raţiune şi dorinţă. Corpusul de analiză e dat de romanele *The Passion of New Eve*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *Wise Children* şi povestirile 'The Erl-King', 'Lady of the House of Love', 'The Loves of Lady Purple'.

În al patrulea capitol al cărţii sale, Eliza Filimon insistă asupra identităţii reconstruite prin intermediul jocului şi al măştilor, delimitând heterotopia ca spaţiu al jocului şi performativităţii, în careimaginarul şi realul se întrepătrund într-un triumf al grotescului şi, totodată, al comicului. Corpusul de analiză reprezentat de romanele *The Passion of New Eve* şi *Wise Children*se pliază pe o grilă teoretică ce face trimitere la corpul grotesc feminin (Donna Haraway), râsul grotesc (Bakhtin), spaţiul *thetic* şi *abject* (Kristeva), dihotomia masculin/feminin, transgresie şi androginitate subversivă, simbolism alchimic (în speţă motivul dublului şi figurile hibride).

Romanele *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, *Nights at the Circus*, *Wise Children*, povestirea 'The Company of Wolves'şi ecranizările *The Magic Toyshop* şi *The Company of Wolves* reprezintă materialul de analiză al capitolului final al cărţii Elizei Filimon, cu accent pe perspectiva vizuală şi lingvistică. Spaţiul heteroglosic este adus în atenţia cititorului, în timp ce heterotopia este înţeleasă ca rezultat al discursului narativ şi ambiguităţii acestuia, conceptul fiind aplicat nu doar la scrierile lui Carter, ci şi la adaptările cinematografice percepute ca „exemple ale suprapunerii spaţiului fizic şi a celui

virtual” prin intermediul ecranului înţeles ca „un teritoriu al alterităţii, care transformă personajele creionate pe hârtie în entităţi şi voci care păşesc dincolo de cadrul paginii şi ecranului.”

Nu în ultimul rând, autoarea adresează cititorilor îndemnul de a continua incursiunea în universul polifonic al autoarei britanice prin abordarea teatrului radiofonic şi scrierilor jurnalistice ale acesteia.

Cristina NICOLAE

LIST OF AUTHORS

AKINGBE Niyi, Associate Professor of Comparative Literature in the Department of English and Literary Studies, Federal University *Oye-Ekiti,* Ekiti State, Nigeria
BOLDEA Iulian, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
CHIOREAN Luminiţa, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
CIOANCĂ Costel, PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy
CISTELECAN Al., Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
DRĂUCEAN Adela, Associate Professor PhD, *Aurel Vlaicu* University of Arad
FILIMON Eliza Claudia, Assistant Prof. PhD, University of the West, Timişoara
GHASEMI Parvin, PhD, Department of Foreign Languages and Linguistics, *Shiraz* University, Iran
HAN Bianca-Oana, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
IMRE Attila, Associate Prof. PhD, *Sapientia* University Cluj-Napoca
LAKO Cristian, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
LIRCA Corina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
MARCU Nicoleta Aurelia, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
MURAR Anca, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
NEYSHABUR Ehsan Emami, PhD Candidate, Department of Foreign Languages and Linguistics, *Shiraz* University, Iran. Also lecturer in English Literature, University of Neyshabur, Iran
NICOLAE Cristina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
NISTOR Eugeniu, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
OGUNYEMI Christopher Babatunde, Senior Lecturer in Comparative Literature, Department of English, *Adekunle Ajasin* University, Akungba-Akoko, Ondo State, Nigeria
RUS Maria-Laura, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
ŞTEFĂNESCU Dorin, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
ŞTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş